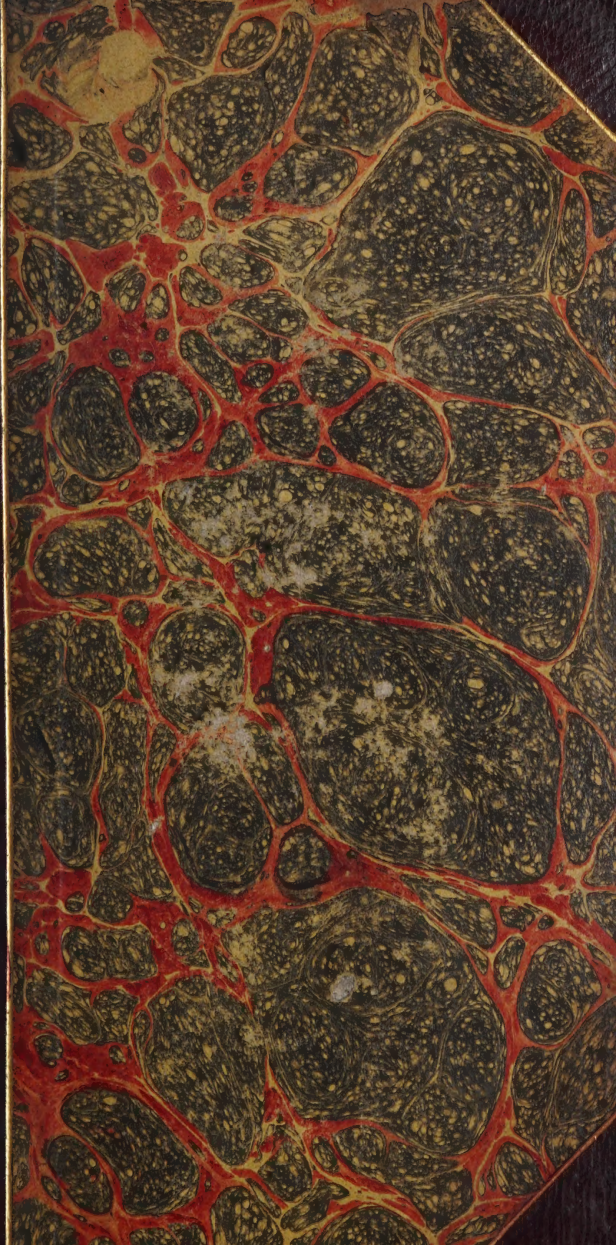


Accessions
115677

Shelf No.
D160.1
vol. 2

SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITAD
1630
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822
GEO. TICKNOR. OB. JAN. XVII MDCCCLXXI
BOSTON PUBLIC LIBRARY

George Ticknor.
SUUM CUIQUE.

Leadalo - I. 256. 269. 271.
Valez (Andalus) I. 256. 213.
Gonzalez Diego) I. 256.
Letrilla I. 261.
Velez de Gomera 266.
Iglesias I. 269.
Gongora I. 274.

No Theatre in Madrid before 1581. (p. 173) but Seville & Valencia had plays.
Cueva, Vives de - & their plays must be brought down to that time as a part of preparation for Theatre in Madrid.

49.

OBRAS

LITERARIAS

DE

D. FRANCISCO MARTINEZ

DE LA ROSA.

SE HALLA ESTA OBRA EN PARIS,

EN CASA DE { BOSSANGE, Padre, calle de Richelieu, nº 60.
BOBÉE y HINGRAY, en la misma calle, nº 14.

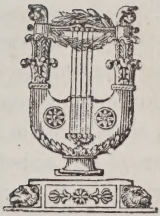
OBRAS

LITERARIAS

DE

D. FRANCISCO MARTINEZ DE LA ROSA.

Tomo Segundo.



PARIS

EN LA IMPRENTA DE JULIO DIDOT,

CALLE DEL PUENTE DE LODI, Nº 6.

1827

PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON
11577
D.160b
.1
vol. 2
G. T.

APENDICE

SOBRE LA

POESIA DIDACTICA ESPAÑOLA.

Tan difícil es acercarse en la *poesia didáctica* al punto de perfeccion á que llegó Virgilio, que son muy contados los poemas de esa clase, asi antiguos como modernos, que hayan alcanzado mas de mediana fama; y desgraciadamente la literatura española no posee ninguno hasta el dia que pueda presentar confiadamente en competencia con los extrangeros. ¿En qué consiste, se preguntará acaso, esta falta tan extraña en una nacion muy fecunda en claros ingenios? No es fácil dar una explicacion satisfactoria de tan rara escasez; pero quizá pueden aventurarse para explicarla algunas conjeturas. En el *siglo de oro* de nuestra poesía se cultivaron con mas ó menos acierto todos los géneros de composicion, excepto el *didáctico*; porque cabalmente todo concurria á alejar de ese objeto la atencion de nuestros poetas: dotados por lo comun de ardiente fantasía, dedicáronse con mas gusto á aque-

llas composiciones en que podian dejarla campear libremente y desplegar toda su riqueza, que no á una sumamente rígida y estrecha, en que la razon lleva siempre en la mano la regla y el compas; en que daña la imaginacion, por poco que se le afloje la rienda; y en que los adornos empleados sin la mas severa templanza ofuscan en vez de hermosear. En el siglo décimosexto no habia hecho tampoco el pensamiento, con la ayuda de la filosofía, los adelantamientos que tanto contribuyen á inventar y delinear con acierto el vasto cuadro de un *poema didáctico*, sin dejar luego á la fantasía sino el cuidado de enriquecerle; siendo de notar que solo en el mejor siglo de su literatura, y cuando se unia la perfeccion del gusto á los mayores progresos del humano saber, tuvieron Francia é Inglaterra un Boileau y un Pope.

Pero los antiguos poetas españoles, arrebatados de su lozano ingenio, incitados por el cielo y el clima á otras composiciones de mas gala, testigos de extraordinarios acontecimientos, que les convidaban al canto heróico, cuando no expresaban los sentimientos de su corazon ó describian la naturaleza que los encantaba, difícilmente pudieron pensar en un género grave y templado como es el *didáctico;* y mucho menos cuando entregados por lo comun á otros cuidados y profesiones, no dedicaban á la poesía sino sus ocios, sin poder aplicar á un poema de esa clase el desvelo y el tiempo que tan ardua empresa reclama. Hasta la lengua misma, mas aficionada á desplegar grandeza y pompa que á reducirse á estrecha medianía, parecia prestarse de mejor grado á otra clase de composiciones.

Hasta fines del siglo décimosexto no sé que contase

España ningun *poema didáctico;* debiendo el primero á Juan de la Cueva, que no contento con cultivar los géneros mas difíciles de poesía, como la epopeya, la tragedia y la comedia, emprendió dar en verso una coleccion de reglas poéticas, cuando no habia aun en España, y era rarísima en Europa, una obra original semejante, escrita en verso y en lengua vulgar. Esta circunstancia, unida al mediano mérito de aquella obra, exige que se la examine con algun detenimiento, á pesar de que en general merezca la severa crítica citada en el tomo primero de esta coleccion.

El *Ejemplar poético*, que tal nombre tiene la obra de Cueva, está dividido en epístolas, habiendo preferido el autor valerse de ese modesto nombre mas bien que presentarse como maestro; sin embargo de que estaba tan satisfecho de su obra como se echa de ver en su dedicatoria.

Mas prescindiendo de la flojedad y desaliño en que á veces incurre, cometiendo graves faltas de estilo y de versificacion, los defectos capitales de la obra de Cueva pueden reducirse á tres: 1°. falta de método, dislocacion de algunas materias y repeticion de otras: asi, por ejemplo, en la primera epístola se explaya el autor tratando del lenguaje, y despues en la segunda y aun todavía en la tercera vuelve á hablar del mismo asunto; de la propia suerte que en esta última quebranta el órden, reconociéndolo el autor mismo, al tratar de las especies de versificacion, de que se habia ocupado mucho antes.

2°. Plan incompleto de la obra; pues baste decir que en una coleccion de reglas poéticas, en que desciende á veces el autor á levísimos pormenores, expresándose otras con demasiado lujo y redundancia,

omite hablar de géneros tan principales de poesía como la épica, la didáctica, la sátira, el apólogo, sin contar algun otro menos importante.

3°. La falta de exactitud y aun de acierto al dar algunas reglas poco fijas y seguras, y otras falsas y equivocadas. Aun sin entrar á examinar lo que dice respecto del teatro, se ve mas de una vez que al hablar de otros géneros de poesía, ó no los deslinda cual debiera, ó indica una senda torcida. Asi, por ejemplo, despues de haber hablado con acierto de la égloga, confunde poco despues su índole; no de otra suerte que despues de haber dicho con razon:

Han de ser las elegias lastimadas
Blandas, tiernas, suaves, tersas, claras,
Sin ser de historia ó fábula ofuscadas...

pasa á decir desatentadamente:

Has de saber que en la *elegía* se halla
Que abraza el *verso lírico* y el blando
Epigrama, do puedes procuralla.
Mas advierte que yéndola buscando
Hallarás conocida diferencia,
Aunque á la una y la otra esté abrazando.

La obra de Cueva no puede por lo tanto considerarse como una poética, digna de ponerse en manos de los jóvenes para servirles de segura guia; pero en medio de tan graves defectos, encierra no pocas bellezas, y ofrece con frecuencia, aunque sin trabazon ni órden, algunos pasages de mérito. Presentaré en comprobacion algunas muestras escogidas: asi expone las cualidades que deben adornar á un poeta:

Ha de ser el poeta dulce y grave,
Blando en significar sus sentimientos,
Afectuoso en ellos y suave;

Ha de ser de sublimes pensamientos,
Vario, elegante, terso, generoso,
Puro en la lengua y propio en los acentos:
Ha de tener ingenio y ser copioso,
Y este ingenio con arte cultivado;
Que no será sin ella fructuoso.

De esta manera se expresa acerca de la propiedad de estilo:

Una cosa encomienda mas cuidado,
Que en cualquiera sugeto que tratares
Sigas siempre el estilo comenzado:
Si fuere triste aquello que cantares,
Que las palabras muestren la tristeza,
Y los afectos digan los pesares.
Si de amor celebrares la aspereza,
La impaciencia y furor de un ciego amante,
De la muger la ira y la crueza,
Este decoro has de llevar delante,
Sin llevar en sus rabias congojosas
Cosa que no sea de esto semejante.
Si de cosas tratares deleitosas,
Las razones es justo que lo sean;
Si de fieras, sean fieras y espantosas.
Acomoda el estilo; que en él vean
La cosa que tratares tan al vivo
Que tu designio por verdad lo crean.

Al aludir en la primera epístola, aunque fuera de sazon, á la propiedad de caractéres, lo hace con tanta rapidez que nos recuerda un pasage de Horacio:

Pinta al Satúrneo Júpiter esquivo
Contra el terrestre bando Briareo,
Y al soberbio jayan en vano altivo;
Zelosa á Juno, congojoso á Orfeo,
Hermosa á Hebe, lastimada á Ino,
A Clito bello y sin fe á Teseo.

Al mismo propósito, dice luego en otro lugar, dirigiéndose á un poeta dramático:

Con extrañeza en todo has de mostrarte
Admirable, vistiendo las figuras
Conforme al tiempo, á la edad y al arte:
Al viejo avaro envuelto en desventuras,
Al mancebo rabiando de zeloso,
Al juglar decir mofas y locuras;
Al siervo sin lealtad y cauteloso,
A la dama amorosa ó desabrida,
Ya con semblante alegre, ya espantoso;
A la tercera astuta y atrevida,
Al lisonjero envuelto en novedades,
Y al rufian dando cédulas de vida.

Tratando en la epístola segunda de la versificacion, celebra asi la antigua castellana:

Y los que fueren doctos y discretos
Hallarán ser las coplas castellanas
Aptas para explicar altos concetos.
Su noble antigüedad en las Grecianas
Liras se halla en el trocáico verso,
Que es el nuestro, y tambien en las Romanas.
A imitacion del Lacio diligente,
Nuestros números sacros resonaron
En la Gálica lira en voz ardiente:
De amor los blandos juegos celebraron
Con mas felice espíritu que fueron
Los Italos y mas se levantaron.
Mas en la perfeccion en que pusieron
Nuestros mayores esta compostura,
A todas las naciones prefirieron:
En ninguna se halla la dulzura
Que en la nuestra, la gracia y la terneza,
La elegancia, el donaire y hermosura.

Cueva se manifiesta enemigo acérrimo de los que

sostenian que el verso endecasílabo le habíamos tomado de los Italianos, atribuyendo su introduccion en España á Boscan y á Garcilaso:

Fueron siempre estas dos composiciones
Tenidas en España en gran estima
Hasta que entraron nuevas invenciones:
Llamo nuevas que el número á la rima
Del grave endecasílabo primero
Floreció que en el Lacio en nuestro clima.
El provenzal antiguo, el sacro ibero
En este propio número cantaron
Antes que de él hiciese el Arno impero.
El Dante y el Petrarca lo ilustraron
Y otros autores, y esto les debemos,
Y ellos que de nosotros lo tomaron.
La justa posesion que de él tenemos,
Que á la musa del Tajo y catalana
Se atribuye, tampoco la apliquemos.
Primero fue el marques de Santillana
Quien lo restituyó de su destierro,
Y sonetos dió en lengua castellana.
He querido aclarar el ciego yerro
En que viven aquellos que ignorando
Esto, siguen la contra hierro á hierro.

Tan celoso se muestra Cueva de las glorias de su nacion, que es de celebrar el entusiasmo que le anima al rebatir, á lo que parece, algunas críticas infundadas con que ya desde entonces empezaban á desahogarse los extrangeros:

Esto es lo del otro Scita ó Moro
Que promulgó la bárbara heregía
Contra España, que ilustra el Cintio coro,
Diciendo que no estaba la poesía
Del Pirineo acá bien entendida,
Sin dar otra razon que su osadía.

Quedara esta ignorancia establecida
Entre la gente agena de cordura,
De envidia y odio y deslealtad regida,
Si Apolo, que su propio honor procura,
En nuestra docta España no tuviera
Trasladado su espíritu y dulzura.
Esto diga del Tajo la ribera,
Fertilizada con el sacro Laso,
Cual del céfiro alegre primavera:
O el Mantuano Dauro que el Parnaso
Con abundante vena de oro riega,
Y al Tebro y Arno les impide el paso.
Y tú, ó fecundo Bétis, cuya vega
Enriqueció la sacra musa Albana
Que á los confines celestiales llega:
Sed aqui el testimonio al que profana
La española deidad, pues á la vuestra
No se puede negar que es soberana.
Y si no fuere á mi deseo siniestra
La inevitable suerte, y me dejare
Gozar el aura de la vida nuestra,
Haré que el pensamiento desampare
La oscura Pafo, y siga al claro Delo
Por do la amada Erato lo llevare;
Y con voz libre del comun recelo,
Que se oirá resonar en Helicona,
Subiré, España, tu alabanza al cielo;
Y á despecho del bando que pregona
Cosa tan desviada de lo cierto,
Te ornará Febo y te honrará Belona.

Graciosa es y original la comparacion de que se vale Cueva para burlarse de los plagiarios:

El propio nombre ignoro que se debe
A aquel que agenas obras conocidas
De otros autores aplicarse atreve;
Y con dos ó tres sílabas movidas

Y una diccion de su lugar trocada
Las da en su nombre para ser leidas:
El que esto hace y no repara en nada
Y de agenos trabajos se aprovecha,
Hace lo que la esponja en agua echada;
Que tomada en la mano si se estrecha,
Da el humor propio que tenia cogido,
Sin dar cosa, aunque da, de su cosecha.

Cuando habla Cueva de la cancion, la caracteriza con bastante acierto:

No estes del temor de esto enflaquecido,
Ni á tu lira le niegues la sonora
Cancion, de afecto y ánimo encendido:
Canta la causa de ella y causadora
De la ardiente pasion del ciego amante,
Que el desden ama y la crudeza adora.
En estilo sublime y elegante,
En oracion pulida y castigada,
Numerosa y de espíritu constante,
Limpia, eficaz y en voces regalada,
Cual de Píndaro fue y del Lesbio Alceo
Esta poesía mélica cantada.

Como la cancion requiere que se cuide con sumo esmero de la armonía de la versificacion, pasa oportunamente Cueva á hablar de una dote tan indispensable en semejantes composiciones:

Y sobre todas una cosa advierte:
Que el concurso de sílabas que usares
Que con tal armonía se concierte,
Que en sus colocaciones y lugares
Regalen y deleiten los oidos,
Que es propio de poetas singulares.
Estos advertimientos entendidos
En la ilustre cancion, prosigue y mira
Que la adornes de afectos encendidos:

De toda aquella novedad que admira,
Gracia, elegancia, lenidad, blandura,
Y voces que consuenen en la lira.
Con advertencia singular procura
Que siempre levantada sea en concetos,
Siempre agradable y siempre con dulzura:
Usa en ella de muchos epitetos,
Que al verso dan dulzura y hermosean,
Y por ella se expresan los afectos.

Creo que estas muestras, y las ya citadas en el tomo primero, bastan para que se forme juicio de la obra de Cueva, que si bien dista mucho de la perfeccion, no deja de merecer alabanza por algunos aciertos, y por el laudable deseo que manifestó su autor de enriquecer tan temprano á la literatura española con una obra de esta clase.

Habiendo hablado de Juan de la Cueva y de un poema suyo perteneciente al género *didascálico*, no sé si deberé incluir en la misma clase otro que compuso en cuatro libros, acerca *de los inventores de las cosas;* pues aunque su objeto sea conocidamente instruir, y esté su obra escrita en verso, es de tal naturaleza que apenas merece el nombre de poesía. Sin invencion, concierto ni órden en el plan; sin amenidad en la doctrina, ni color y realce en el estilo, redúcese todo el poema á ensartar en un hilo grosero una multitud de noticias sueltas, algunas falsas, otras importunas, muchas ridículas, acerca de los autores de los principales descubrimientos; y por no ofrecer siquiera la utilidad que pudiera proporcionar este escrito, cual seria la de grabar mas facilmente en la memoria una multitud de datos, como está en versos sueltos, y esos por lo comun faltos de cadencia y ar-

monía, puede decirse que desempeñan escasamente el mismo oficio que la prosa mas humilde y rastrera. Lo singular es que el autor, dotado de ingenio cual supo manifestarlo en otras obras, creyó que con esta iba á alcanzar fama inmortal, y lo anunció mas de una vez:

Donde renuevo en vuestro nombre el canto,
Que en perdurable gloria tendrá vida,
En cuanto el mundo usare de las cosas
Que voy con sus autores refiriendo
Y con vuestro favor eternizando.....

ratificándose en su lisonjero concepto al fin de la obra:

De modo que el Leteo
No le pueda hacer mortal ultrage
Ni oscurecer su perdurable gloria,
Que con el tiempo vivirá igualmente
En cuanto el orbe celestial durare,
Y el terrestre con él se sustentare.

Para probar hasta qué punto fuese infundada y vana la esperanza del poeta, y cuan aventurado sea lisonjearse en vida con tales ilusiones, presentaré algunas muestras mas ó menos defectuosas de dicho poema, ya que no he encontrado en él ninguna que poder ofrecer como dotada de belleza.

La exposicion del argumento es tan llana y prosáica como manifestará ella misma:

Las artes y las cosas inventadas
Por los Dioses y hombres para el hombre
Soy movido á cantar, siendo mi musa
De un celeste furor arrebatada.
Gran cosa emprendo y grandes dudas hallo
En sugeto tan lleno de opiniones,
Tan revuelto del tiempo y sus mudanzas,

En donde se confunde lo mas cierto,
Y apenas queda un rastro que nos guie
Con luz de su principio verdadero.

A veces se dan las noticias en el poema del modo mas comun y bajo:

La invencion del jabon se debe á Francia.
Vasos y canastillos y otras cosas
Que se hacen de mimbre, inventó Ceres.
Hizo Troenzonio Dárdano la flauta
De caña, y fue el primero que la hizo.
Carros de carga aplican á los Belgas.
De las candelas fue hallado el uso
Y el modo de su luz á los Egipcios,
Aunque no le conceden los Hebreos.
En Francia se inventaron los harneros;
Invencion fue de España los cedazos....

Y aun cuando pudiera omitirse en una composicion *didáctica* dar elevacion á las ideas y cierto barniz poético á la expresion, nunca pudiera autorizarse el quebrantar hasta los rudimentos gramaticales, como se echa de ver no pocas veces en la obra de Cueva, aunque algunas de tan graves faltas puedan tal vez haber provenido de inexactitud en los manuscritos ó de yerros de imprenta.

A los Lidios teñir y labrar lanas
Se *le* atribuye en la ciudad de Sardis.
A Nicias Megarense dan la gloria
Que halló el arte de purgar los paños.
El autor de esto hacen á Vulcano
Y de todas las obras que se obran
En fuego, y *de esta causa los gentiles*
Por dios del fuego de ellos fue adorado.
De la importante mercancía tuvo
Entre los Africanos su principio.

Los dioses *fue* invencion de los Egipcios,
Y entre *quien* los primeros se hallaron.

Noticias hay tan peregrinas en la obra de Cueva como las siguientes:

Quien la rueda halló de los olleros
Fue Anacársis, natural de Scitia;
Otros dicen que Hiperbio de Corinto.
El rey Ciro inventó correr las postas,
Y á él se debe esta invencion forzosa.
El que en Roma primero corrió toros
Por fiestas y con lanza y á caballo
Los mató, fue el valiente Julio César.

¡Quién diria que trae tan noble orígen el arte de torear!

La invencion de las barajas es mas moderna, y desgraciadamente la atribuye Cueva á un Catalan:

Bilhar, nascido dentro en Barcelona
De humildes padres y plebeya gente,
Segun dice el autor que de él escribe,
Fue solo el que en el mundo dió principio
A la invencion de los dañosos naypes;
Y por ella acabó debidamente
En poder de unos fieros bandoleros,
En un pozo por ellos arrojado.

De otras cosas tambien importantísimas nos revela Cueva quienes fueron los inventores:

El juego tan comun de la pelota
Anagali muchacha fue inventora.
Delíaco inventó como se engordan
Y como han de cebarse las gallinas.
Los que abrieron en público tabernas
Y casas donde el vino se vendiese
Los de Lidia en el Asia lo inventaron.

No habia sin duda llegado esta noticia á oidos de

otro poeta, natural tambien de Sevilla, Juan de Alcázar, cuando decia con tanta concision y donaire:

Si es ó no invencion moderna
Vive Dios que no lo sé;
Pero delicada fue
La invencion de la taberna:
Porque llego allá sediento,
Pido vino de lo nuevo,
Mídenlo, dánmelo, bebo,
Págolo y voyme contento.

No merece la obra de Cueva que nos detengamos mas tiempo en ella; pues apenas recorriéndola toda, se hallará por casualidad algun verso mediano; no debiendo siquiera darse el nombre de poema á una obra en que se quebrantan, no menos los preceptos de la razon y de la sana crítica, que los que hacen de la *poesía didáctica* un medio instructivo, tan provechoso como grato.

A tanta perfeccion estuvo muy cercana una obra que desgraciadamente para la literatura española no concluyó su autor: tal es el *poema de la Pintura*, de que solo nos quedan fragmentos. Tan buen artista como excelente poeta, emprendió Pablo de Céspedes dejar eternizados los preceptos del arte que con tanta gloria cultivaba; y lo hubiera de cierto conseguido, si por las muestras que subsisten hemos de juzgar del mérito de todo el poema.

La invocacion es ya grave y magnífica, cual convenia al argumento:

Pintor del mundo,
Que del confuso caos tenebroso
Sacaste, en el primero y el segundo
Hasta el último dia del reposo,

A luz la faz alegre del profundo,
Y el celestial asiento luminoso
Con tanto resplandor y hermosura
De varia y perfectísima pintura;
Con que tan lejos del concierto humano
Se adorna el cielo de purpúreas tintas,
Y el traslucido esmalte soberano
Con inflamadas luces y distintas;
Muestras tu diestra y poderosa mano
Cuando con tanta maravilla pintas
Los grandes signos del etéreo claustro
De la parte del élice y del austro.
Al ufano pabon alas y falda
De oro bordaste y de matiz divino,
Dó vive el rosicler, dó la esmeralda
Reluce y el zafiro alegre y fino:
Al fiero pardo la listada espalda,
La piel al tigre en modo peregrino,
Y la tierra amenísima que esmalta
El lirio y rosa, el amaranto y calta.
Todo fiero animal por tí vestido
Va diverso en color del vario velo;
Todo volante género atrevido
Que el aire y niebla hiende en presto vuelo;
Los que cortan el mar, y el que tendido
Su cuerpo arrastra en el materno suelo:
De tí mi inculto ingenio, enfermo y poco,
Fuerzas alcance; yo á tí solo invoco.

Cuando le anima el entusiasmo, sabe Céspedes remontar magestuosamente el vuelo, como cuando celebra á Miguel Angel, cuyas obras habia admirado en Italia, y con quien tenia la semejanza de ser al mismo tiempo pintor, escultor y poeta:

La elegancia y la suerte graciosa,
Con que el diseño sube al sumo grado,

No pienses descubrirla en otra cosa,
Aunque industria acrecientes y cuidado,
Que en aquella excelente obra espantosa,
Mayor de cuantas se han jamas pintado,
Que hizo el Buonarrota de su mano
Divina en el etrusco Vaticano.

Cual nuevo Prometeo en alto vuelo
Alzándose, extendió las alas tanto,
Que puesto encima el estrellado cielo,
Una parte alcanzó del fuego santo;
Con que tornando enriquecido al suelo
Con nueva maravilla y nuevo espanto,
Dió vida con eternos resplandores
A mármoles, á bronces, á colores.

Era perpetua noche y sombra oscura
La ignorancia, que tanto ocupa y tiene.
Cuando con llama relumbrante y pura
Esta luz clara se aparece y viene:
Vistióse de no vista hermosura
El siglo inculto y rudo, á quien conviene
Con título vencer debido y justo
La fortunada edad del grande Augusto.

¡O mas que mortal hombre! ¿Angel divino,
O cual te nombraré? No humano cierto
Es tu ser, que del cerco empíreo vino
Al estilo y pincel vida y concierto:
Tú mostraste á los hombres el camino,
Por mil edades escondido, incierto,
De la reina virtud; á tí se debe
Honra que en cierto dia el sol renueve...

De admirar es el arte con que sabe Céspedes hermosear con gala poética hasta los menores instrumentos de que se vale el pintor:

Sea argentada concha, do el tesoro
Creció del mar en el extremo seno,
La que guarde el carmin y guarde el oro,

El verde, el blanco y el azul sereno:
Un ancho vaso de metal sonoro,
De frescas ondas transparentes lleno,
Do molidos á olio en blando frio
Del calor los defienda y del estío.

No de otra suerte que Virgilio, aprovecha Céspedes la ocasion que se le presenta de insertar uno ú otro pasage magnífico, enlazado sagazmente con su asunto, para evitar la monotonía y el fastidio. El recuerdo de la tinta le hace reflexionar que es el mejor medio para conservar eternamente la memoria de cosas insignes; y le ofrece naturalmente la comparacion con otros reputados como mas poderosos. El cuadro que con este motivo presenta de la destruccion de los imperios asombra por su magestad y grandeza:

Los soberbios alcázares alzados
En los latinos montes hasta el cielo,
Anfiteatros y arcos levantados
De poderosa mano y noble celo,
Por tierra desparcidos y asolados
Son polvo ya, que cubre el yermo suelo:
De su grandeza apenas la memoria
Vive y el nombre de pasada gloria.
De Príamo infelice solo un dia
Deshizo el reino, tan temido y fuerte;
Crece la inculta yerba do crecia
La gran ciudad, gobierno y alta suerte:
Viene espantosa con igual porfía
A los hombres y mármoles la muerte;
Llega el fin postrimero, y el olvido
Cubre en oscuro seno cuanto ha sido.
Humo envuelto en las nieblas, sombra vana
Somos, que aun no bien vista desparece:
Breve suma de números que allana

La Parca cuando multiplica y crece:
Tirana suerte en condicion humana
Que con nuestros despojos enriquece,
Deuda cierta nacemos y tributo
Al gran tesoro del hambriento Pluto.
Todo se anega en el Estigio lago:
Oro esquivo, nobleza, ilustres hechos.
El ancho imperio de la gran Cartago
Tuvo su fin con los soberbios techos;
Sus fuertes muros de espantoso estrago
Sepultados encierra en sí y deshechos
El espacioso puerto, donde suena
Ahora el mar en la desierta arena.
Espantoso su nombre fue, espantoso
El hierro agudo á la ciudad de Marte:
Ella lo sabe, y Trasimeno undoso,
Que en su sangre hervió de parte á parte:
Caverna ahora del leon velloso,
Do áspid sorda y cerasta se reparte,
A do no humano acento, mas bramídos
De fieras resonantes son oidos.
Vos sentisteis tambien menos amigos
Los tristes hados con discurso extraño,
No tanto por los golpes enemigos,
Mas por vuestro valor último daño:
¡O Numancia! ¡O Sagunto! que testigos
Ahora sois de humano desengaño,
Caisteis, mas quitó vuestra venganza
Al vencedor la palma y la esperanza.
¡Qué mucho si la edad hambrienta lleva
Las peñas enriscadas y subidas,
El fiero diente y su crueza ceba
De piedras arrancadas y esparcidas!
Las altas torres con extraña prueba
Al tiempo rinden las eternas vidas:
Hiéndese y abre el duro lado en tanto

El mármol liso, el simulacro santo.
Del gran Señor la omnipotente mano,
Que las ruedas formó del ancho mundo
Y cuanto adorna el pavimento humano
Y el mar y cuanto esconde en el profundo,
No vemos que refrena ó va á la mano
De la natura al gran poder segundo;
Pues todo cuanto á luz sacar le place
Acaba y con morir su curso hace.
¡Cuántas obras la tierra avara esconde
Que ya ceniza y polvo las contemplo!
¿Dónde el bronce dorado y oro? ¿y dónde
Atrios y gradas del Asirio templo,
Al cual de otro gran rey nunca responde
De alta memoria peregrino ejemplo?
Solo el tesoro que el ingenio adquiere
Se libra del morir ó lo difiere.

Este pasage no seria indigno de Homero; y el poeta pensaba en él al escribirlo, como á quien debia el mismo Aquiles su inmortalidad; dice asi:

No creo que otro fuese el sacro rio
Que al vencedor Aquiles y ligero
Le hizo el cuerpo con fatal rocío
Impenetrable al homicida acero,
Que aquella trompa y sonoroso brio
Del claro verso del eterno Homero,
Que viviendo en la boca de la gente
Ataja de los siglos la corriente.

¡Qué imágen tan valiente y magnífica, y qué expresion tan sencilla y sublime!

En el segundo libro de su poema entra á explicar el autor los pormenores de su arte, como la simetría el cuerpo humano, la perspectiva, el escorzo, la cuadrícula, apurando todos los recursos para enno-

blecer y adornar esta árida materia; y acaba su poema con una modesta conclusion, que corona á su vez este pensamiento grave, dignamente expresado:

No asienta en nada el pie ni permanece
Cosa jamas criada en un estado:
Este hermoso sol que resplandece,
Y el coro de los astros levantado,
El vago aire y sonante, y cuanto crece
En la tierra y el mar de grado en grado,
Mueven como ellos, cambian vez y asientos,
Y revuelven los grandes elementos.

Entronizado el mal gusto, poco despues de la muerte de Céspedes, no habia que esperar durante aquel delirio que los presuntuosos poetas se dedicasen á la *poesía didáctica*, que es cabalmente por su sencillez y modestia la mas contraria á los extravíos de la imaginacion y á los melindres del culteranismo: asi es que no hallamos ninguna composicion de esta clase, que poder mencionar, desde el tiempo de Céspedes en casi dos centurias; á no ser que quiera honrarse con el nombre de *didáctica*, por contener preceptos, la obra de Lope de Vega, titulada *Arte nuevo de hacer comedias*, aunque luego se verá, en lugar oportuno, que mas bien tuvo por objeto disculpar abusos que inculcar las reglas del arte.

Mas no puedo prescindir de notar, que al empezar la época de la corrupcion del gusto, poseyó España en los Argensolas dos poetas que parecian nacidos para la *poesía didáctica;* pues en ella no se echarian menos las cualidades que les privaron de la palma en otros géneros de composicion; y en ese con dificultad hubieran hallado competidores que les igualasen. Saber, juicio, imaginacion templada, gusto cor-

recto y facilidad para versificar, tales son las dotes que requiere esa clase de composicion; y todas y en sumo grado las poseyeron ellos. En una epístola de Bartolomé Leonardo de Argensola puede verse á qué punto de perfeccion hubiera llegado, si se hubiese dedicado al *género didáctico;* y eso que escribia en una versificacion tan estrecha y embarazosa como son los tercetos. Habla de esta suerte á un amigo, á quien supone dotado de aficion á las Musas:

Síguela, pues; por mas que la desamen
La inconsideracion y la fortuna,
No aflijas con violencia tu dictámen.
Y cuando en la sazon mas importuna
Sigue aquel en la selva unos ladridos
Al resplandor escaso de la luna;
Y el otro rinde al juego los sentidos,
O en indignos sugetos que no ignoras
Andan nuestros patricios divertidos;
Tú retirado las nocturnas horas
Escribe á vigilante lamparilla,
O en la estudiosa luz de las auroras,
Contra el rapaz que la razon humilla
Remedios nuevos, con primor juntando
En los versos deleite y maravilla.
Y si te instiga mas, dulce Fernando,
La fama de magnánimas acciones,
Costumbres y provincias explorando;
O si á canto mas digno te dispones,
Inquiriendo el concurso de los siete
Planetas y sus varias impresiones;
Resuélvete al designio y acomete,
Que á seguir sus estímulos resuelto,
El orbe encerrarás en tu retrete.
Pero si no te hallares desenvuelto
En consonar nuestro lenguaje, fia

La empresa al generoso verso suelto:
  Porque la libertad de la armonía
Como solo sus números respeta,
De emparentar las voces se desvía;
  Y el que atiende á la parte mas perfeta,
Ponderando y midiendo consonantes
A ridículo estorbo se sujeta.
  El ser forzoso que apercibas antes
Lo menos sustancial, versos y nombres
Que suenen con acentos semejantes,
  Y que si ha de acabar la estanza en *hombres*,
Como si te mostrase alguna fiera,
Diga el verso anterior que no te *asombres*.
  Por esto apenas oyes rima entera
Con ambas partes fáciles y llanas,
Y excluyes por ociosa la primera:
  Como para guisar palustres ranas,
Que sospechoso el cuerpecillo todo
Las piernas solo nos ofrecen sanas.
  Y cuando aplaya el Nilo, de este modo
Causa el fecundo sol generaciones
En las grasezas del informe lodo,
  Que organiza los húmedos terrones,
Escarban ya los pies, gruñen las testas,
Sin darles forma entera de ratones.
  Desde que llevan consonante á cuestas
Miran su trabazon los versos ruda,
Con voces no importantes ni dispuestas.
  Concedo que á las veces nos ayuda,
Y apoya la sentencia, si lo ablanda
El arte, ó á mejor lugar lo muda:
  La fuerza del dinero ó sirve ó manda;
Y la del consonante, que igualmente
Por uno de estos dos extremos anda.
  Mas quien por una cláusula elocuente,
Para un final escrita de antemano,

Pasa inculta la parte precedente,
¿En qué se diferencia de un tirano
Que por medios injustos encamina
Alguna utilidad del trato humano?

Pasando luego á notar las diferencias de estilo, lo hace de esta suerte, mezclando ejemplos y comparaciones para exornar sus conceptos:

Porque los dos genéricos estilos
Mas de un naufragio nuevo nos avisa
Que no por frecuentados son tranquilos:
Obliga el uno á brevedad concisa,
Que aunque la demasiada luz desama,
Precia la elocucion peinada y lisa;
Y no solo el honor del epigrama
Recibe calidad de este precepto,
Sino la lira con que amor nos llama,
El trágico fervor puesto en aprieto,
Y la sátira en este caso amiga
Siempre del panegírico perfeto.
El émulo de Píndaro lo diga,
Por quien Venosa el título recibe
Que á venerar á Tebas nos obliga;
Y en el romano autor que en prosa escribe,
Desde que falleció su Augusto, anales,
El compendioso laconismo vive:
A Trajano sus dotes inmortales
Refiere Plinio en este acento puro,
Sin voces tenebrosas ni triviales.
¿De las primeras quién corrió seguro,
Si el presbítero docto de Cartago
Aspirando á ser breve quedó escuro?
Mas quien el genio floreciente y vago
De Séneca llamo cal sin arena,
No probó los efectos de su halago.
No niego yo que de sentencias llena

La agudeza sin límites congoja,
Y al rigor con que hiere nos condena:
Como la nube que granizo arroja
Sobre esperanzas rústicas floridas,
Que aqui destronca y acullá deshoja;
Y al golpe de las recias avenidas
Mira el cultor su industria desfraudada,
Que yace entre las ramas esparcidas.
La fuerza que nos venga arrebatada
En esta brevedad jaculatoria,
Si quieres que deleite y persuada;
Aunque por ambicion de mayor gloria
Fleche cada palabra una sentencia,
Y obre cada sentencia una victoria.
Que en el segundo estilo hay elocuencia
Que entre la igual corriente del progreso
Anima su fervor con la frecuencia:
Y en su mediocridad lleva gran peso,
Pues sin que lo envilezca ni lo encumbre,
Le suele dar mas próspero suceso.
Pruébase por razon y por costumbre
Que, aunque no influye en término tan breve,
Insta con mas vigor la mansedumbre:
Como en ivierno descender la nieve
Tan sosegada vemos, que al sentido
Parece que ni baja ni se mueve;
Pero en valles y montes recibido
De la cándida lluvia el humor lento,
Los cubre y fertiliza sin rüido.

Parece que el autor tuvo intencion de escribir en este estilo un poema; pero que se lo estorbó algun grave cuidado, como parece indicarlo en estos versos:

Yo ha mucho que lo hurté para el decoro
De algun poema, y hecho el aparato,
Me asenté sobre el arca del tesoro:

Porque me profanó el cuidado ingrato
De gran causa civil, á pesar mio,
Y es menester purgarme de su trato.

Argensola poseia tambien el talento satírico, de que puede aprovecharse diestramente el que escribe preceptos literarios, como lo han mostrado con su ejemplo Horacio, Pope y Boileau: véase con cuanta agudeza responde nuestro poeta á los que le incitaban á componer versos latinos:

Demas de esto, no falta quien me incite
A que si ornarme de laurel deseo,
Los números latinos ejercite;
Porque gusta de ver aquel museo
La ostentacion del dáctilo gallarda
Tropellar la quietud del espondeo;
Y cuando aquel prosigue y este tarda,
Mas gracia de esta priesa y deste espacio
Que de los pies de nuestro verso aguarda.
Mas yo sé bien el sueño con que Horacio,
Antes el mismo Rómulo, me enseña
Que llevar versos al antiguo Lacio
Fuera lo mismo que á los bosques leña,
Y trastornar en Bétis ó en Ibero
Una vasija de agua muy pequeña.
Nuestra patria no quiere, ni yo quiero,
Abortar un poema colecticio
De lenguaje y espíritu extrangero:
Pues cuando me quisiera dar propicio
Maron para su fábrica centones,
¿Quién sabe cual surgiera el edificio?
Con mármoles de nobles inscripciones
(Teatro un tiempo y aras) en Sagunto
Fabrican hoy tabernas y mesones.

Solo en el ardor del entusiasmo, y por la razon que

se indicó en el tomo primero, al hablar de la Oda, puede aprobarse el traspasar en la apariencia los preceptos del arte para alcanzar mayor belleza; y asi debe entenderse el siguiente pasage con que concluye la mencionada epístola:

No guardaré el rigor de los precetos
En muchas partes, sin buscar escusa
Ni perdon por justísimos respetos:
Y si algun Aristarco nos acusa,
Sepa que los preceptos no guardados
Cantarán alabanzas á mi musa:
Que si sube mas que ellos ciertos grados
Por obra de una fuga generosa,
Contentos quedarán y no agraviados.
Asi habrás visto alguna ninfa hermosa,
Que desprecia el ornato ó le modera
Quizá con negligencia artificiosa:
Que es mucho de hermosura verdadera
A veces consultar con el espejo,
Mas por la adulacion que de él espera
Que por necesidad de su consejo.

En otra epístola del mismo Argensola hállanse nuevas pruebas de su gran talento para la *poesía didáctica*, en términos que, si se hubiese dedicado á componer una poética, hubiera enriquecido muy temprano á nuestra literatura con una joya de gran precio. Véase, por ejemplo, como critica la afectacion y encarecimientos con que suelen afear los poetas las composiciones amatorias:

¿Zafiros ó esmeraldas son los ojos?
¿Y diamante la tez? ¿perlas los dientes?
¿Y encendidos rubis los labios rojos?
¿Las manos (que á marfiles excelentes

Imita su candor) serán cristales,
Si no se han de preciar de transparentes?
Cuando de estas metáforas te vales,
No las retires de su oficio tanto
Que aun al afecto salgan desleales.
Mas si eres lapidario, no me espanto
De que las Gracias huyan esa parte,
Que es pedrería y no amoroso canto.
Ni sutilices mucho con el arte
Las congojas que amor finezas llama,
Si esperas en su gusto acreditarte:
No las describe el que de veras ama
Con pluma metafísica, ni duda
Que cualquier libre adorno las inflama.
Gima el enfermo, y con noticia ruda
Del pulso acuse la inquietud del seno,
Donde clama sin voz la fiebre aguda:
Explicarála con primor Galeno,
Que examina en su orígen la dolencia,
Y nunca le enmudece el daño ageno.
¡Oh cuánto el puro amor se diferencia
Del astuto y vulgar, cuando sencillo
Se opone á la ambicion de la elocuencia!
Este es el alto fin porque le humillo
A que no afile en rimas elocuentes
Contra sus esperanzas el cuchillo:
Cuando decir tu pena á Silvia intentes,
¿Cómo creerá que sientes lo que dices,
Oyendo cuan bien dices lo que sientes?
Mas sirven al ingenio esos matices
Que al dolor; pues con culpa de inmodesto
Tolera esos follages infelices.

De esta manera vierte Argensola el sabido precepto de Horacio:

Pero ningun poema tuyo intente,

Luego como se copie ó se concluya,
A la pública luz salir reciente.
¿No le diste tú el ser? ¿no es obra tuya?
Pues espere á que en tí aquel amor tierno
De la propia invencion se disminuya.
Severa ley; mas hízola el gobierno
Sagaz, para entibiar el apetito
Del anciano Parnaso y del moderno.
Es la lima el mas noble requisito:
Y asi no peligrando la substancia
Del verso deliciosamente escrito,
Refórmele su pródiga elegancia,
Como el gran Venusino lo dispuso....
. . . . . .
Que aun limado con arte, es bien que pruebe
A pasar por las dudas y opiniones
Que el cuidado segundo al honor mueve.
Bórralo con crueldad, no le perdones;
Pues con gozo has de ver cuánto mas vale
Lo que durmió en los próvidos borrones:
Saldrá de ellos tan puro, que se iguale
Con el rayo solar que el aire dora,
Cuando mas limpio de las nubes sale.

Omitimos ahora, reservándolos para lugar mas oportuno, otros fragmentos de la misma composicion, relativos á la dramática; los cuales confirmarán los elogios que hemos tributado á Argensola.

Restablecido al fin el buen gusto, despues de larga y penosa interrupcion, presentóse á nuestros poetas una época muy favorable para la *poesía didáctica;* pues no solo tenian á la vista los modelos que ya ofrecian otras naciones, sino que el saber y las letras empezaban á un tiempo á cobrar brios bajo el próspero reinado de Cárlos III; pero si se hicieron algunos es-

fuerzos para dar á España un *poema didáctico*, ó quedaron incompletos ó no fueron afortunados.

Antes de mediar el pasado siglo compuso el sensato Luzan su *Poética*, pero la escribió en prosa; y cabalmente hubiera podido aprovechar en la *poesía didáctica* todas las buenas prendas que le adornaban, y encubrir mejor la falta de estro y de viva imaginacion, que tanto le perjudicaron en otra clase de composiciones.

Otro de los restauradores de nuestra literatura, Don Nicolas Fernandez de Moratin, mas sobresaliente en la lírica que en los demas géneros de composicion, publicó algunos años despues un *poema didáctico* sobre el *Arte de la Caza*, con el título de *Diana:* cuya obra presenta en general un plan no mal diseñado, empezando por tratar del orígen y de la utilidad de ese ejercicio, exponiendo en seguida los peligros que le rodean y los varios instrumentos de que se vale, y pasando luego á dar reglas y á hacer las prevenciones convenientes, segun los diversos géneros de caza. No falta tampoco alguno que otro episodio oportuno y bien entretejido con el asunto, como el de la muerte del rey Don Favila, despedazado por un oso, y el de la fábula de Acteon, convertido en ciervo; pero no se puede decir lo mismo de varios pasages en que se extravia el poeta, exponiendo con afectacion cosas fuera de propósito, ó que no consienten acomodarse al tono templado de la *poesía didáctica.* Cuando el autor componia su obra, por los años de 1765, aun no estaba completamente extinguido el contagio del mal gusto; quedaban resabios de la hinchazon y pedantería que habian corrompido nuestra literatura; y á pesar del talento del poeta, no pudo libertarse de esos

vicios en una obra compuesta en su juventud, y que no parece haber recibido luego de su mano la correccion y lima que dió á otras.

Asi no es de extrañar que no se reimprimiese por entero la *Diana* en la edicion de las obras de Moratin, hecha en Barcelona en 1821 por un literato que reunia á un acendrado gusto el mas vivo interes á favor de la gloria de aquel poeta. Aun en los fragmentos reimpresos, y presentados como *muy escogidos*, es fácil denotar cuan desigual sea el estilo de aquel poema; pues si alguna vez muestra la apacible medianía, igualmente exenta de pompa y de miseria, que debe manifestar la *poesía didáctica*, frecuentemente ó se remonta á las nubes con vana ostentacion, ó se arrastra humildemente por el suelo. La poesía no consiente, por ejemplo, descender hasta decir:

Los garrotes volteando despedidos
Perniquebraban cabras y corderos...

y encumbrarse luego hasta llamar á unos guerreros esforzados:

Tres soles
De la guerra, baldon del de Farsalia...

Hay grandeza en pintar asi el reencuentro de dos armadas:

A un tiempo se embistieron, y alteradas
Las ondas resonaron con estruendo:
Creyeras que nadasen arrancadas
Las Filipinas, ó en combate horrendo
Alterando los canos horizontes
Chocar los montes con los altos montes.

Mas no se puede tolerar en seguida despeñarse de

tanta altura, y caer en un estilo tan bajo como el siguiente:

La capitana real, que al golfo manda,
A siete naves que la atacan tira
Cien cañonazos de una y otra banda:
La que no se va á pique, se retira;
Porque la municion no participe
Del tronante cañon del *Real Felipe*.

Esto es prosaico y rastrero; lo siguiente a demas afectado y frio:

De Etna revienta incendios la *Isabela;*
¡O nombre augusto! y vence ya el *San Cárlos*,
Pues quien tiene tal nombre no recela:
¡O gran bajel! no dudes sujetarlos,
Y á los dos mundos de tu dueño asombre
La triunfante potencia de tu nombre.

Despues de esta estrofa, síguese otra plebeya y trivial:

Nada os impide, hispanas naves bellas,
Que canteis la victoria y el trofeo;
Las hijas de Nereo todas ellas,
Y el padre de las hijas de Nereo,
Danzando os acompaña á la carena
Debajo del cañon de Cartagena.

Pero el mismo que incurria en tan graves defectos, tenia aliento para las cosas mas elevadas, y anunciaba ya al cantor de las *Naves de Cortes*, cuando amplificaba en su *Diana* la magnífica descripcion que del Furor bélico hizo Virgilio:

Sobre un gran monton de armas aherrojado,
Ambas manos atras con cien cadenas,
Está alli el Furor bélico amarrado:

Revientan sangre las hinchadas venas;
Y él morder quiere en su feroz despecho
Las piñas y arteson del alto techo.
Revuélcase rabiando con estruendo,
Vuelve en blanco los ojos espantosos,
Encarnizados y en visage horrendo;
Colérico los dientes espumosos
Cruje, hace estremecer la firme roca
Bramando horrible con sangrienta boca.
Mas el gran Rey sus ímpetus oprime,
Cerrando á Jano el templo, y á la tierra
Con larga paz del miedo la redime,
Los brazos descansados de la guerra;
Domando, á sus preceptos obedientes,
En justo imperio las soberbias gentes.

Aun reduciéndose á tono mas templado, mostró alguna que otra vez el poeta amenidad y acierto; como cuando describió la primitiva edad del mundo:

Todo era paz: aun no nacido habian
A turbar la quietud los monstruos fieros
De ambicion y política: escondian
Los montes no labrados los aceros;
Y aquel siglo, inocente con decoro,
(Por no le conocer) se llamó de oro.
Retozó con los tiernos recentales
El lobo carnicero, y humillados
Amaban los mas fieros animales
Ser en humanas palmas halagados,
Y en la ley natural que alli observaban
Los hombres y los brutos descansaban.
Mas corrompiendo la malicia humana
La sencillez y cándida inocencia,
Naturaleza se mostró tirana;
Que asi lo quiso eterna providencia:
Huyeron de la mano audaz los frutos,

Bramaron rebelándose los brutos.

Estas estrofas, y algunas otras no escasas de mérito, manifestaron desde entonces en el autor de la *Diana* excelentes dotes de poeta; pero no son bastantes á contrapesar los defectos de aquella obra, que está lejos de merecer un lugar sobresaliente en la *oesía didáctica.*

Poco despues de Moratin, el maestro Fr. Diego Gonzalez, poeta fácil y ameno, feliz imitador de Fr. Luis de Leon, con quien llegó alguna vez á confundirse, emprendió la composicion de un *Poema didáctico*, que dejó meramente empezado. Tenia este por argumento las *Edades del hombre;* y al ver el primer canto dedicado á la niñez, y por epígrafe los versos de Horacio en que pinta la índole propia de esa edad, déjase presumir que el poeta se proponia retratarlas todas en cuatro cantos, extendiendo en un cuadro completo las figuras bosquejadas tan diestramente por aquel gran maestro. Lleno Gonzalez de excelentes conocimientos, con buen gusto en las letras humanas, y con amigos á quienes consultar como un Jovellanos y un Melendez, es probable que si hubiese concluido su poema, no careceria España de uno de gran mérito; pero no habiendo quedado de él sino breves muestras, y esas faltas de lima, será forzoso contentarnos con dar de ellas una sucinta idea.

La exposicion del argumento me parece lánguida y prosaica:

Decir en verso grave, numeroso,
Del hombre vegetable y las sazones
Por donde sin sentirlo es arrastrado,
En cada edad mostrando las pasiones
Que sonpropias, por don raro y precioso

Concede, ó sabia Musa; y al olvido
Entrega el verso blando que á mi lira
Dictaste en vida umbrátil (¡ay, locura
Con eternales lágrimas llorada!)
El verso didascálico me inspira etc...

Despues de la proposicion, pasa el poeta á dedicar su obra á Jovellanos; y ya en esta parte muestra mas nobleza en el estilo y mas calor en la expresion: concluye asi:

Yo extenderé del uno al otro polo
El nombre de Jovino, su talento,
Y de sus hechos la lucida historia:
Tuya es la idea; mio el verso solo;
Tus doctos pensamientos ve dictando,
Yo al dulce verso los iré acordando.

Aparece en seguida nuestro autor lleno del profundo pensamiento de Pope, en su célebre poema, cuando dice: « Que el estudio mas propio del hombre es el hombre mismo; » y el maestro Gonzalez expresa una idea bastante parecida con estos colores poéticos:

Solo de nuestro ser, de nuestro solo
Vivir siempre olvidados, consumimos
La vida, sin saber como vivimos:
Como entre flores necia mariposa,
De objetos en objetos discurrimos;
Sin tomar cual abeja diligente
A nuestro propio bien lo conveniente.

Pasa despues á describir rápidamente la creacion del mundo; y ya se descubre entonces el excelente lírico, nutrido con la lectura de los libros sagrados: los siguientes cuadros tienen elevacion y grandeza; dice hablando de Moises:

En la falda del Sína referia,
Prestándole atencion la ruda gente,
Como el mundo en eterno horror yacia;
Y en la nada yaciera eternamente,
Si el soberano autor no lo extrajera
Del no ser, cual si alli ya ser tuviera:
Y sonando la voz omnipotente,
La universal materia salió fuera,
Aunque inerme, vacía, informe, impura,
La faz ceñida de tiniebla oscura.
La luz clara salió de la profunda
Tiniebla, distinguiendo noche y dia
Para el trabajo y ocio virtuoso.
Lo mas puro del líquido elemento
Alzó en inmensa altura, y extendido
Cual magnífica piel el firmamento,
Cubrió el resto del ser en giro airoso;
El resto, que aun yacia confundido
En el centro, do tuvo inmoble asiento
La tierra, que del agua separada
Mostró la seca faz, y señalado
Fue el término en que el mar se contuviera
Con ley eterna nunca traspasada.

Despues de los demas seres crió Dios al hombre; y el poeta describe con primor la manera con que fue animado:

Mirado el bello rostro parecia
Que en apacible sueño reposaba;
Mas ¡ay! que eternamente careciera
De toda sensacion y movimiento,
Y como estatua inánime yaciera,
Si el Crïador con su divino aliento
Soplándole en el rostro blandamente,
Espíritu inmortal no le infundiera.

Al hablar de la misteriosa union de alma y cuerpo,

resiéntese el poeta de la dificultad del asunto; pero apenas se ve desembarazado de las trabas de la metafísica, cuando describe con grata facilidad la inocencia y dicha del primer hombre; y al hablar luego de su caida, se expresa con esta valentía:

Y de tan alto bien no le privara
Del soberbio Satan el triunfo injusto,
Con astucia traidora conseguido;
El triunfo injusto que con grave canto,
Interrumpido á veces con el llanto,
Y laud triste sabiamente herido,
Lamentaba con verso numeroso
En la orilla del Támes s nubloso
El religioso Mílton; y al sonido
Sus rubias ninfas la cabeza alzaban,
Y á la historia tristísima atendian,
Y con profundos ayes renovaban
La memoria del dulce bien perdido,
Mirando al padre cuya urna henchian
Con el copioso llanto que vertian.

La parte que sigue á esta imágen magnífica está muy lejana de tener igual mérito; pero al concluir de enumerar los males que se originaron del pecado del primer hombre, se nota cierto calor que prueba no menos el buen gusto que la sensibilidad del poeta, el cual no podia hablar con tono indiferente de un suceso de que pendió la suerte del linage humano y la suya propia: asi se expresa hablando de la primera culpa:

Por tí sola fue el hombre desterrado
Del delicioso Eden, y condenado
A no volver á hallar el surtidero
Comun del que en Egipto corre undoso
Phison y del Araxes sonoroso,

Del Eúfrates alegre y del ligero
Tígris. Por tí la tierra, que primero
De su grado los frutos produjera,
En posesion maldita fue trocada,
Que solo diera al dueño la grosera
Espina y cruel abrojo, si no fuera
Con duro y corvo arado fatigada,
Y con sudor y lágrimas regada.
¡O amarga culpa! ¡Tanto mal hiciste
Al mísero mortal!....

Mas á pesar de tamaña pérdida, quedó al hombre el dominio sobre todos los bienes de la tierra, y una razon capaz de elevarse á los conocimientos mas útiles y á las artes mas halagüeñas: el poeta alude de esta suerte á las que han merecido apellidarse nobles:

Y trasladando á un lienzo la natura,
Instruye la razon, la vista encanta,
Y fija á un ser la fugitiva historia:
Y cediendo al cincel la piedra dura,
O en moldes los metales desatados,
De sus héroes conserva la memoria:
Y del suelo se aleja, y la vacía
Region huella seguro, y en dorados
Techos habita, y junta en sociedades
Los hombres, que con sabias leyes guia
A su felicidad.....

Pocos versos despues concluye lo que se conserva hoy dia de dicho poema.

El laborioso D. Tomas de Iriarte compuso tambien uno sobre la *Música*, arte en que era muy inteligente, como lo manifestó en aquella obra; pero no es posible darle iguales elogios, considerando su composicion por su aspecto poético. Cabalmente los defectos

mas comunes en Iriarte, ser frio y prosaico, son los mas resbaladizos en que incurre el género *didáctico;* y las mismas faltas que se echan de ver en su traduccion de la *Epístola de Horacio sobre el arte poética*, se notan tal vez con mas disgusto en su poema original.

No contentándose con dar reglas generales, sino queriendo desmenuzar hasta los mínimos elementos y dar una idea prolija del arte, cual pudiera un maestro á un aprendiz de canto, olvidó la principal obligacion de un poeta; obligacion de que no le exime la enseñanza que se propone en un *poema didáctico;* pues antes bien se compromete á buscar todos los medios de amenizar los preceptos, para agradar al paso que instruya.

Conoció Iriarte que el primer canto de su obra, reducido á explicar los rudimentos de la música, y á servir de introduccion á los cantos siguientes, exigia «*la seria meditacion del lector, y por consiguiente le deleitaria menos que los otros;*» pero por lo mismo debió esforzarse para superar ese inconveniente, dando á lo menos algun vigor á su poesía, sin dejarla arrastrarse como la mas humilde prosa. Al explicar, por ejemplo, los límites naturales que tiene la sucesion de sonidos, no halló ningun medio de expresarse mas elevado que el siguiente:

Y aunque esta sucesion tal vez pudiera
Multiplicarse casi á lo infinito,
A unos límites justos se atempera;
Pues todo lo que excede
En muchos tonos al agudo pito
O al mas profundo son del contrabajo,
Por la disproporcion de lo alto ú bajo,
Ni discernirse claramente puede

Con el oido humano,
Ni menos entonarlo se concede
A las voces, al soplo ni á la mano.

Lo anterior no es poesía; lo que sigue apenas puede llamarse prosa:

Sin duda porque el tiempo bien medido
A la música da tanta energía,
La escuela de Pitágoras decia
Que era el compas varon, hembra el sonido.
Nace de este dichoso maridage
La armonía y melódica belleza,
Y como el buen dibujo al colorido,
O el buen metro al poético lenguage,
Asi el compas espíritu y viveza
Infunde á todo músico pasage.

Alguna vez, sin embargo, logró expresarse el autor con sencillez y sin bajeza; como cuando alude á los cinco aires principales, mas ó menos pausados, que admiten los Italianos en la música:

Grave, espacioso y lánguido el primero;
Menos tardo el segundo; y reposado
Con moderado espíritu el tercero;
El cuarto vivo, alegre y agitado;
El quinto, que veloz se precipita,
Y mas que la carrera, el vuelo imita.

Pudiera tal vez disimularse á Iriarte que en el primer canto, árido y seco por la materia sobre que versa, no hubiese acertado á darle mas gala poética; pero en el canto segundo no cabe igual disculpa: tratándose en él de la expresion de la música y de su influjo en el corazon, al retratar los afectos humanos, el asunto mismo exigia mas calor, mas vida; y el canto

de Iriarte es lánguido y frio. Quizá en todo él no hay pasage mejor que el siguiente:

Cuando, por otra parte,
Quiere pintar llorosa la tristeza,
¡Qué fecundos recursos tiene el arte!
Si hay algun corazon que á la terneza
No dió jamas cabida,
Resista ya, si puede,
A aquella melodía que procede
Con blanda entonacion, interrumpida
De quiebros al suspiro semejantes,
O que imitando flébiles gemidos,
Exclama con sonidos
Altos y penetrantes,
Que en ellos largo tiempo se dilata,
O repentinamente los remata
Con lastimero acento,
Como si le faltase ya el aliento.

Un *poema didáctico* debe sin duda no carecer de método, pues que su objeto es instruir; pero el arte del poeta consiste en que no aparezca aquel órden delineado con regla y medida, cual pudiera en un tratado elemental: la poesía no debe nunca olvidar su índole y naturaleza. Precepto que no tuvo presente el autor, cuando en el canto tercero anunció de esta suerte el plan de su poema:

¡Felices los que gocen
Las delicias de este arte, si conocen
Los bienes que él encierra!... Mas ya admiro.
Entre sus principales usos cuatro:
En el templo, en el público teatro,
En sociedad privada, en el retiro.

Hecha ya la division de materias, cual si fuese por

capítulos, principia Iriarte por hablar del canto de iglesia; pero del modo que se echa de ver por lo que dice respecto de los instrumentos:

Cada cual un elogio me debiera,
Si toda la atencion no me llamara
Aquel á quien ninguno se compara,
Que por noble y perfecto
Desde remotos siglos se venera,
Y que para el santuario ha sido electo:
El órgano, en efecto,
Debió aplicarse á fin tan soberano
Como obra superior del arte humano.

El tino de un poeta consiste en no tocar nunca una materia que no se preste á la poesía; pero Iriarte cometió el desacierto en este canto de querer concluirle, como por via de episodio, con lo que se practica en la Capilla Real en una oposicion á sus plazas de músico: ¿qué podia esperarse de tal asunto? Lo que sucedió.

En el canto cuarto tenia ocasion Iriarte de adornar con algunas flores su argumento, puesto que trataba de la música del teatro; pero no supo aprovechar ocasion tan oportuna para alzar el tono de su estilo; y antes bien le aflojó á veces hasta tal punto, que si se escribiesen seguidamente los versos, nadie los distinguiria de la prosa; como, por ejemplo, cuando dice hablando del teatro griego:

« No mienten las antiguas tradiciones — su repre-
« sentacion era cantada — conforme á los acentos de
« un idioma — digno de la nacion mas delicada.»

Para realzar con alguna ficcion su canto, supone Iriarte que se cree trasladado en sueños á los Campos Elíseos, á tiempo que el compositor Jomelli daba

cuenta á otros célebres maestros, tanto antiguos como modernos, de los progresos y estado de su arte; ficcion que ninguna ventaja ofreció al poeta, el cual concluye el canto cuarto celebrando el entusiasmo que inspira la música; pero de tal manera, que á juzgar por los versos, no parece vivo ni vehemente el que sentia Iriarte:

¡Tal entusiasmo inspira
Tu mágica virtud, celestial arte!
Asi por tí se arroba, asi delira
Quien procura tu honor, quien sabe amarte,
Quien tus gracias contempla y quien te admira.

El canto quinto y último trata de la música en la sociedad privada y en la soledad: empezando el poeta por increpar á los que hablan durante un concierto y condenándolos á este castigo:

Mientras celebran otros
Los italianos duos,
Las nuevas sinfonías alemanas,
Gozar debeis vosotros
El fatal canto de nocturnos buhos,
De encenagadas ranas
El ingrato graznido,
Y de tábanos roncos el sonido.

Despues de recorrer Iriarte los conciertos que se dan en casas particulares, y la música de baile, sin omitir el *airoso fandango*, recuerda la anunciada division de su poema, y se dispone á terminarle, celebrando el consuelo que da la música al hombre en la soledad; mas, como por especie de coronacion de su obra, supone que un dia de premios generales en la Academia de Bellas Artes de Madrid, se presenta

el Buen Gusto, y reclama á favor de la música la misma proteccion y ventajas que disfrutaban sus hermanas en aquel útil establecimiento.

Este celo de Iriarte por el adelantamiento de su nacion, y la aficion constante con que cultivó las letras, le hacen sumamente recomendable y acreedor á alabanza; y si no debió á la naturaleza algunas de las dotes que son indispensables para merecer el renombre de poeta, hizo cuantos esfuerzos pudo para conseguirlo; habiendo logrado con algunas de sus obras, cual se indica en el propio lugar, obtener una reputacion honrosa en nuestra literatura.

Otro individuo de la misma Academia, Don Diego Antonio Rejon de Silva, compuso tambien, á fines del reinado de Cárlos III, un *poema didáctico* sobre la *Pintura;* pero si bien merece elogio su autor, por la inteligencia que mostró en ese arte y el deseo de promover su cultivo, no es posible tributarle iguales aplausos al haber de considerarle en este lugar meramente como poeta. Cabalmente el solo título de su obra colocaba ya al moderno escritor en una situacion desventajosa, trayendo á la memoria el poema de Virues; pues aunque no queden de él sino breves fragmentos, acontece con ellos lo que con los borrones de pintores célebres; tienen mas valor y estima que los cuadros mas acabados de otros profesores del arte.

El poema de Silva está dividido en tres cantos, que presentan naturalmente la division de su asunto, hecha con sencillez y claridad: en el primero explica el autor lo concerniente al *dibujo;* entretejiendo á propósito el elogio de algunos pintores extrangeros y el de los mas famosos de la escuela española; en

el canto segundo, supuestos ya aquellos elementos, pasa á dar las reglas generales de *composicion*, abrazando cuanto corresponde á la invencion del asunto, á la disposicion de las figuras, á la propiedad y belleza, y á las demas dotes que requiere un hermoso cuadro; dejando para el canto último tratar del *colorido*, como que es el que completa en la pintura la ilusion de la vista y el encanto del alma.

Si bastase á un *poema didáctico* prescribir reglas acertadas, exponiéndolas con método y claridad, mejor suerte cabria á la obra de Silva que la que puede alcanzar en la literatura española; pero no es posible prescindir, puesto que se trata de una obra poética, de las dotes esenciales que debe poseer cualquier composicion de esa clase. Conviene repetirlo mil veces: el poeta no puede olvidar nunca la calidad que le distingue del prosador; no le basta, para valernos de una comparacion propia del asunto, diseñar con correccion el cuadro; sino que ha menester presentar de bulto los objetos, darles vida, hermosearlo todo con oportunas sombras y colores. El poema de Silva, por el contrario, aparece desde luego desanimado y frio: le falta nervio en los pensamientos, aliento en la expresion, viveza en las imágenes, robustez y gracia en la versificacion, que aspirando á mostrarse fácil, aparece floja y descaecida.

¿No cabria, por ejemplo, hablar de la *expresion* que deben tener todas las figuras de un cuadro, de un modo mas poético que el que empleó Silva?

No ha de haber en el cuadro una cabeza
Cuyo gesto no explique con viveza
La relacion que tiene con el caso
Que alli se finge; pero un mismo afecto

No ha de mirarse en todas; que es defecto.
Antes bien con estudio nada escaso
Habrá en cada semblante
Sensacion muy distinta;
Cual mostrará la angustia de un amante,
Cual estará admirado,
Cual con deseo grande, cual pasmado.

No tiene duda que el estilo *didáctico* está lejos de consentir la gala y bizarría que despliega la poesía lírica; pero si, por lo tanto, no se puede exigir de Silva que hablase de las obras maestras de la antigüedad con la elevacion y fuego poético que ostentó Melendez, en su hermosa oda á las Artes, por lo menos pudiera bien, sin salir del tono propio de su composicion, haber manifestado que no era insensible al encanto de la belleza, expresándose con el ardor y valentía que muestra siempre el que se siente inspirado por el entusiasmo. Pero lejos de ejecutarlo asi, el autor del poema de la *Pintura* aparece tímido y helado, al hablar de las célebres estatuas de Grecia; y eso que el pasage en que las celebra es tal vez uno de los mejores de su obra:

Del rostro de las Níobes aprenda
Aquella morbidez, aquella gracia;
Del fuerte Gladiator, que en la contienda
Halló en vez de la palma la desgracia,
La tendida figura
Dará regla segura
De noble proporcion, sencilla y bella.
De cuerpo delicado, ágil y fino,
Semejante al de cándida doncella,
El hermoso Apolino
Le propone la imágen deleitable.
Aquel Fauno, que afable

Hace á un niño caricias, da la idea
De un anciano robusto, en quien campea
El vigor de la edad, madura y fuerte.
La Vénus, conservada
Con no pequeña suerte
Por el ilustre apoyo de las Artes
Médicis (cuya gloria eternizada
Será por todas partes)
Como ejemplar ostenta
Una deidad, epílogo admirable
De la hermosura, de lunar exenta:
Aquella undulacion tan agradable
De su bello contorno
Prodigio será siempre, será hechizo
De todo el que la mire;
Y al contemplar despacio su dintorno
(Admiracion tal vez del que le hizo)
Forzoso es que desmaye y casi espire
El aliento de aquel que en retratarla
Se empeñe, á no ser guia de su mano
Las tres Gracias, que en torno de aquel bulto
Parece asisten prontas á obsequiarla.
El grupo de Laoconte, en quien se advierte
El dolor inhumano
De un padre, al ver con repentino insulto
La muerte de sus hijos y su muerte
Por la furia infernal de unos dragones,
No en una, en repetidas ocasiones
Será estudio del jóven aplicado.
La robustez de un héroe, su pujanza,
La hallará con perfecta semejanza
Del Hércules Farnesio en el traslado:
Y en fin, para aprender la gallardía
De un jóven y su altiva bizarría,
La gracia, la soltura y la esvelteza,
La proporcion hidalga y la belleza,

Dibuje con solícito cuidado
Al Pitio Apolo con la sierpe al lado.

Omito como inútil insertar mas muestras del poema de la *Pintura;* pues no pudiéndose presentar ninguna como dechado, las que ya se han ofrecido bastan, á mi entender, para que se forme concepto del estilo del autor y del escaso mérito de su obra.

Tales son los *poemas didácticos* mas notables, al menos de los que han llegado á mi noticia, que posea la literatura española, menos rica y afortunada en este ramo que en otros; siendo de desear que cuando las Musas castellanas empiecen á recobrarse de tantas pérdidas y sinsabores, se dediquen á ofrecer á la nacion composiciones de esa clase, dignas de mantener y acrecentar su gloria literaria.

APENDICE

SOBRE LA

POESIA EPICA ESPAÑOLA.

España, que tuvo la gloria de dar el ser á los dos épicos latinos mas famosos despues de Virgilio, como fueron Lucano y Silio Itálico, produjo no mas tarde que á fines del siglo duodécimo un poeta tan atrevido que osó componer en lengua vulgar una especie de *epopeya*, para eternizar la fama del Cid. Con cuya ocasion es de notar, como nuevo testimonio de lo que influye en la literatura de las naciones el espíritu del siglo, que de la primera época de la poesía castellana no han llegado á nuestra noticia sino poesías devotas, como las de Berceo, ó poemas en elogio de esclarecidas hazañas, como el citado del Cid, el de Alejandro y el del conde Fernan Gonzalez; pero no menos estos que los que despues se compusieron, en era poco mas adelantada, no pueden servir sino como objetos de curiosidad y de estudio, para observar los primeros pasos del arte; mas no como modelos dignos de

presentarse á la imitacion: ¿ni qué pudiera esperarse de frutos tan anticipados, nacidos fuera de sazon en terreno inculto y en la estacion menos favorable? Cabalmente un buen *poema épico* es tal vez la obra mas difícil á que pueda aspirar el ingenio humano; y los que acometian tamaña empresa, en aquellos siglos de ignorancia y atraso, no solo carecian de los materiales oportunos, sino hasta de los instrumentos mas necesarios: la poesía, la versificacion, hasta la lengua misma se resentian de su infancia.

En el siglo décimosexto, por el contrario, todo parecia brindarse á que España produjese algunas obras de esta clase, que aumentasen la gloria de su floreciente literatura: lengua rica, sonora y magestuosa como la que mas; versificacion á propósito y manejada con facilidad y maestría; poetas dotados de viva imaginacion y de ardiente entusiasmo; el carácter nacional inclinado á lo grande y maravilloso; las circunstancias de aquella época elevando hasta lo sumo la gloria de España, y ofreciendo hechos tan extraordinarios cual jamas se habian presentado á los hombres; todo en fin parecia reunirse para que nuestra nacion alcanzase, ó disputase por lo menos á otras la palma en la *epopeya*; y sin embargo, forzoso es confesar que en este punto no puede competir con ventaja. Y no porque hayan faltado ingenios que con denuedo lo intentasen; sino porque desgraciadamente, aunque dotados algunos de excelentes prendas, no han reunido todas las que se necesitan para una obra maestra de esta clase, y han sobresalido mas en las bellezas particulares que en el arreglo y disposicion del plan. En el espacio de menos de un siglo contó España muchos *poemas épicos*, entre los cuales ocu-

pan lugar preeminente la *Araucana* de Ercilla y el *Bernardo* de Balbuena, siguiéndose luego otro gran número, como la *Austríada* de Rufo, la *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva, el *Monserrate* de Virues, la *Jerusalen conquistada* de Lope de Vega, y otros varios, mas ó menos defectuosos; pero entre todos ellos he preferido la *Araucana* para presentar mis observaciones, porque pasa comunmente por el mejor, y es el mas conocido de naturales y extrangeros.

La *Araucana* ha tenido la suerte de haber sido juzgada unas veces con sobrada indulgencia, y otras con destemplada severidad: el autor de la *Henríada* tuvo razon en casi todos los defectos que notó en la obra española; pero al ver lo poco que celebra sus bellezas, casi se ocurre la duda de si tendria ó no cabal conocimiento de aquel poema; duda que sube de punto al oirle afirmar desatentadamente: « que si es cierto que Ercilla se muestra en un solo pasage superior á Homero, es en todo lo demas inferior al mínimo de los poetas. » Para apreciar esta calificacion bastará, si no me engaño, el juicio imparcial que paso á exponer acerca de dicho poema.

Tiene este por argumento la reduccion de la provincia de Arauco, sublevada contra la reciente dominacion de los Españoles; asunto que en cambio de una ú otra ventaja, presentaba de suyo tales inconvenientes que era imposible superarlos. No basta que una empresa sea difícil y costosa; es necesario ademas que ostente cierta grandeza, digna de la *epopeya*; y la reconquista de un corto distrito del reino de Chile no podia elevarse á la altura de la ruina de Troya, de la fundacion del Imperio Romano, ni de otros argumentos de tamaña importancia. Presentaba,

es cierto, grande novedad y extrañeza, por pintar paises singulares y desconocidos, prestándose asi á cierta especie de realce maravilloso, que agrada mucho en el poema de Ercilla; pero no alcanzan esas cualidades á encubrir aquella falta capital.

Los que mas se han aventajado en esta clase de composiciones han procurado sagazmente que el asunto interese y lisonjee á su propia nacion; pero si Ercilla lo intentó asi, puesto que iba en ello hasta su misma gloria, no anduvo muy acertado para conseguirlo. Por parte de los Españoles no aparecen en todo el poema sino dos cualidades loables, el valor en los combates y la constancia en los trabajos; pero deslustradas ambas prendas, tan propias del carácter de la nacion, con la avaricia y la crueldad, pintadas por el poeta con el color mas negro. Por el contrario, todo lo noble, todo lo heróico y extraordinario está de parte de los Araucanos: asi es que naturalmente resulta un efecto contrario al que debia procurar el autor, y el interes del público acompaña al partido vencido. A fuerza de querer Ercilla ensalzarle, para que se muestre mas difícil el triunfo, ha oscurecido de tal suerte á los Españoles, que solo aparecen como una sombra empleada para que resalten las figuras de sus enemigos: estos estan retratados de mano maestra; los vencedores apenas bosquejados.

De este defecto ha nacido otro; y es que Ercilla no ha presentado ningun caudillo ú héroe sobresaliente, que llame á sí la atencion principal y atraiga la admiracion; cosa tan necesaria en un *poema épico*, cual lo es en la escultura no presentar un cuerpo sin cabeza. Mas en la *Araucana* no hay un solo Español que se distinga siquiera lo bastante para que nos quede su

nombre en la memoria; y tal vez el héroe principal del poema (si es que hay alguno) es Caupolican, gefe de los Araucanos, el cual como acaba su vida en un suplicio atroz y afrentoso, deja en el ánimo una impresion dolorosa y amarga, mas propia de la tragedia que de la *epopeya*.

Aunque esta última no requiera por su mayor extension una *unidad de accion* tan limitada y estrecha como la primera, no por eso puede prescindir de ese principio fundamental; no bastando para observarle que se reduzca un poema á referir los acontecimientos de una guerra, como lo hizo Ercilla, pareciendo mas bien historiador que poeta. Este debe amoldar los sucesos verdaderos á su plan general, adornarlos, inventar cosas verosímiles, y presentar un total completo y agradable; pero desde luego que se oye decir á Ercilla en el canto duodécimo:

> *Va la verdad desnuda de artificio,*
> Para que mas segura pasar pueda....

y expresar despues en el décimoquinto:

> Quíselo aqui dejar, considerando
> Ser escritura larga y trabajosa,
> *Por ir á la verdad tan arrimado,*
> Y haber de tratar siempre de una cosa....

no se extraña el mal camino que tomó de referir paso á paso los trances de aquella guerra, deteniéndose en todo, no omitiendo circunstancia que pudiese comprobar la verdad de los hechos, y descendiendo alguna vez hasta á expresar el dia de la fecha. Asi le sucedió que, en lugar de formar antes en su mente un plan completo y redondeado, fue escribiendo los sucesos que presenciaba, formando una relacion mas

bien que un poema; y cuando luego sus desgracias particulares le alejaron del teatro de la guerra, y despues su *miseria suma* (como dice al final aquel gran ingenio) le quitó la pluma de la mano, dejó alli interrumpida su historia, que concluyó luego desacertadamente D. Diego Santisteban y Osorio.

Sabido es que Ercilla sirvió en aquella expedicion, manejando, segun su frase misma, ora la espada y ora la pluma; siendo testigo ocular tan exacto, que pudo decir en el canto duodécimo :

> Pisada en esta tierra no han pisado
> Que no haya por mis pies sido medida,
> Golpe ni cuchillada no se ha dado
> Que no diga de quien es la herida....

Esta circunstancia, tan honrosa para Ercilla, ha procurado á su poema bastantes ventajas en la ejecucion, pero ocasionado mucho daño en el plan : habiendo nacido Homero bastante tiempo despues de la guerra de Troya, recogió los hechos y fábulas que andaban esparcidos, y entresacando de aquel fondo lo que creyó á propósito, formó el plan de su *Ilíada;* pero Ercilla tiene los defectos de un testigo presencial, y ademas los de una persona que toma sumo interes en una cosa á que ha concurrido: atiende á los pormenores mas pequeños, teme omitir la cosa mas leve, y no cuida del efecto general que debiera producir su obra.

Tambien se mostró poco cuerdo, olvidando que el *poema épico* es de suyo narrativo, y no consiente que se distraiga el poeta con disertaciones; ni que detenga á los lectores con largas y prolijas moralidades, como lo hace Ercilla al principio de sus cantos,

y de un modo insufrible en el último, en que se interna á tratar sobre si la guerra es de derecho de gentes, sobre si hay algun caso en que sea lícito el desafío, sobre los derechos de Felipe II á la corona de Portugal, etc. Este último canto es un pegadizo inoportuno, que ninguna relacion tiene con el asunto principal, y que mas parece memorial de un desdichado que parte de un poema.

Conoció Ercilla que su argumento pecaba por demasiado uniforme; y asi dijo en el canto vigésimo:

¿Todo ha de ser batallas y asperezas,
Discordia, sangre, fuego, enemistades,
Odios, rencores, sañas y bravezas,
Desatino, furor, temeridades,
Rabias, iras, venganzas y fierezas,
Muertes, destrozos, riñas, crüeldades;
Que al mismo Marte ya pondrian hastío,
Agotando un caudal mayor que el mio?

Por huir el poeta de este inconveniente, tentó por algunos medios hacer vario y ameno su asunto; pero las mas veces sin tino: casi todos los episodios estan mal enlazados con la accion principal. Es bello y oportuno, por ejemplo, el de Tegualda, á quien encuentran buscando en un campo de batalla el cadáver de su esposo; pero difícilmente se puede conceder al autor que inserte en su obra la descripcion de la batalla de Lepanto y del asalto de San Quintin, que no tienen mas conexion con la reconquista de Arauco que el ser tambien hazañas de Españoles y de la misma época; y cierto se le debe condenar por haber empleado largo espacio en hacer la descripcion geográfica de la tierra, y por haber malgastado casi dos

cantos en volver al cabo de tantos siglos por la honra mancillada de Dido.

Tales son los defectos que en su invencion y plan presenta el poema de Ercilla; y por lo tocante á la ejecucion, son tres las faltas mas reparables que en él se notan: la primera es la prolijidad en que á veces incurre, dañándose por su propia abundancia; la segunda, la falta de nobleza en que frecuentemente cae el estilo, admitiendo á veces frases y palabras, no solo indignas de la *epopeya*, sino hasta de la poesía menos elevada y aun de la prosa culta; y la tercera, el desaliño que suele notarse en la versificacion, la cual á fuerza de ser portentosamente fácil (como se colige al recordar el modo con que escribia el autor su poema) llega muchas veces á rayar en descuidada y prosaica.

Si tantas y tan graves son las faltas que deslucen ese poema, ¿cómo ha podido adquirir tanta celebridad, ser siempre leido con deleite por los Españoles, y pasar entre los extrangeros por el mejor que podamos presentarles? Porque realmente tiene en su abono muchas y singulares bellezas, que procuraré indicar en contraposicion de sus defectos; siendo tanto mas de creer mis elogios, cuanto no he tratado de negar ni de disminuir las imperfecciones.

El autor de la *Henríada* ha dicho con razon que el discurso de Colocolo, en el canto 2°. de la *Araucana*, encaminado á templar la desavenencia de los caciques, es superior al que Homero pone en boca de Néstor, en la junta de reyes y con un fin semejante; pero lo que el poeta frances no dijo, y sin embargo me parece cierto, es que en toda la parte relativa á *discursos* se aventaja Ercilla á Homero, y dudo que

reconozca igual. En el poema griego rara vez hablan los caudillos sin digresiones inútiles, sin cosas impertinentes que disminuyen la energía del razonamiento; en el de Ercilla, por el contrario, cada uno habla solo lo que conviene, y expresándose del modo mas vehemente y persuasivo. Y nótese bien que esta parte de la *epopeya* es tan importante, cuanto que contribuye principalmente á darle aquel interes dramático justamente celebrado por Aristóteles; porque causa una variedad agradable en el curso narrativo del poema, presentando á los héroes hablando y obrando por sí, en vez de mostrarse el poeta. Voltaire ha insertado el discurso que tanto elogia; pero lo singular es que lejos de que Ercilla agotase en él su talento, no temió presentar en otras dos ocasiones la necesidad de que el mismo anciano templase los ánimos airados; y puso en su boca tres discursos á cual mas bello. (CANTOS II, — VIII — y VI.)

Colocolo habla siempre en la *Araucana* cual conviene á un viejo experimentado y prudente; pues Ercilla hace hablar á cada persona el lenguaje mas propio; y lejos de incurrir en frialdad ó declamacion, sus discursos pueden servir de ejemplar por su nervio y elocuencia. Un mancebo araucano, criado en el campo español, se halla en el primer reencuentro, ve huir á los suyos, y se siente inflamado por el amor de la patria: antes de arrojarse al combate, excita asi el valor de los fugitivos:

« O ciega gente, del temor guiada,
¿A dó volveis los generosos pechos,
Que la fama en mil años alcanzada
Aqui perece y todos vuestros hechos?
La fuerza pierden hoy, jamas violada,

Vuestras leyes, los fueros y derechos;
De señores, de libres, de temidos,
Quedais siervos, sujetos y abatidos.
Manchais la clara estirpe y descendencia,
Y engeris en el tronco generoso
Una incurable plaga, una dolencia,
Un deshonor perpetuo ignominioso:
Mirad de los contrarios la impotencia,
La falta del aliento y el fogoso
Latir de los caballos, las hijadas
Llenas de sangre y en sudor bañadas.
No os desnudeis del hábito y costumbre
Que de nuestros abuelos mantenemos,
Ni el araucano nombre de la cumbre
A estado tan infame derribemos;
Huid el grave hierro y servidumbre;
Al duro hierro osado pecho demos;
¿Porqué mostrais espaldas esforzadas
Que son de los peligros reservadas?
Fijad esto que digo en la memoria,
Que el ciego y torpe miedo os va turbando;
Dejad de vos al mundo eterna historia,
Vuestra sujeta patria libertando:
Volved, no rehuseis tan gran victoria,
Que os está el hado próspero llamando;
A lo menos firmad el pie ligero
A ver como en defensa vuestra muero.»

(CANTO III.)

Otro Indio, hecho prisionero por los Españoles, y condenado á sufrir que le corten las manos, muestra serenidad en tan terrible trance:

Y con desden y menosprecio de ello,
Alargó la cabeza y tendió el cuello.
Diciendo asi: «Segad esa garganta
Siempre sedienta de la sangre vuestra,

Que no temo la muerte ni me espanta
Vuestra amenaza y rigurosa muestra;
Y la importancia y pérdida no es tanta
Que haga falta mi cortada diestra;
Pues quedan otras muchas esforzadas
Que saben manejar bien las espadas.
Y si pensais sacar algun provecho
De no llegar mi vida al fin postrero,
Aqui pues moriré á vuestro despecho;
Que si quereis que viva, yo no quiero:
Al fin iré algun tanto satisfecho
De que á vuestro pesar alegre muero;
Que quiero con mi muerte desplaceros,
Pues solo en eso puedo ya ofenderos. »

(CANTO XXII.)

La afrenta, el dolor, la venganza, encienden el ánimo de ese infeliz; y al presentarse en la junta de Indios, mostrándoles los brazos ensangrentados, les harenga con vehemencia, y concluye asi su razonamiento:

Cuando el siniestro hado y dura suerte
Nos amenacen cierto en lo futuro,
Podemos elegir honrada muerte,
Remedio breve, fácil y seguro:
Poned á la fortuna el hombro fuerte;
A dura adversidad corazon duro;
Que el pecho firme y ánimo invencible
Allana y facilita aun lo imposible.

(CANTO XXIII.)

Animado siempre del mismo resentimiento, acaudilla aquel Indio á algunos de los suyos, y antes de pelear les harenga de esta manera:

Diciendo: « O valentísimos soldados,
Tan dignos de este nombre, en cuya mano

Hoy la fortuna y favorables hados
Han puesto el ser y crédito araucano,
Estad de la victoria confiados;
Que este tumulto y aparato vano
Es todo el remanente y son las heces
De los que habeis vencido tantas veces.
Y esta postrer batalla fenecida,
De vosotros asi tan deseada,
No queda cosa ya que nos impida,
Ni lanza enhiesta ni contraria espada:
Mirad la muerte infame ó triste vida
Que está para el vencido aparejada,
Los ásperos tormentos excesivos
Que el vencedor promete hoy á los vivos.
Que si en esta batalla sois vencidos,
La ley perece y libertad se atierra,
Quedando al duro yugo sometidos,
Inhábiles al uso de la guerra:
Pues con las brutas bestias siempre unidos
Habeis de arar y cultivar la tierra,
Haciendo los servicios mas serviles
Y bajos ejercicios mugeriles.
Tened, varones, siempre en la memoria
Que la deshonra eternamente dura;
Y que perpetuamente esta victoria
Todas vuestras hazañas asegura:
Considerad, soldados, que la gloria
Que os tiene aparejada la ventura
Y el gran premio y honor que (como digo)
Un tan breve trabajo trae consigo.
Que aquel que se mostrare buen soldado,
Tendrá en su mano ser lo que quisiere;
Que todo lo que habemos deseado
La fortuna con ello hoy nos requiere:
Tambien piense que queda condenado
Por rebelde y traidor quien no venciere;

Que no hay vencido justo y sin castigo,
Quedando por jüez el enemigo. »

(CANTO XXV.)

¡Con qué maestría estan tocadas en este discurso las cuerdas mas sensibles del corazon humano; y qué efecto no deberia producir en gentes belicosas, indómitas, acostumbradas á anteponer la muerte á la esclavitud! Vencido y hasta en el mismo suplicio conserva aquel Indio su fiereza, y dice entre otras cosas á los Españoles:

« ¡O gentes fementidas, detestables,
Indignas de la gloria de este dia!
Hartad vuestras gargantas insaciables
En está aborrecida sangre mia;
Que aunque los fieros hados variables
Trastornen la araucana monarquía,
Muertos podremos ser, mas no vencidos
Ni los ánimos libres oprimidos. »

Uno de los infelices prisioneros, condenados á ahorcarse por sus propias manos, se acobarda y pide merced; pero antes que acabase:

Quisiera proseguir, si Galvarino
Que le miraba con airada cara,
De súbito saliéndole al camino,
La doméstica voz no le atajara;
Diciendo: « pusilánime, mezquino,
Deslustrador de la progenie clara,
¿Porqué á tan gran bajeza asi te mueve
El miedo torpe de una muerte breve? »
Díme, infame traidor, de fe mudable,
¿Tienes por mas partido y mejor suerte
El vivir en estado miserable
Que el morir como debe un varon fuerte?
Sigue el hado, aun adverso, tolerable;

Que el fin de los trabajos es la muerte;
Y es poquedad que un afrentoso medio
Te saque de la mano este remedio. »

(CANTO XXVI.)

Se ha criticado á Homero, y á mi entender con harto fundamento, porque casi nunca hace hablar á Agamenon, caudillo de tantos monarcas, sino de un modo poco digno, y proponiendo siempre el partido mas débil; pero Ercilla mostró mas tino realzando á Caupolican en sus discursos, y haciéndole hablar con la noble fortaleza de un héroe: si trata de animar á los caudillos, les harenga asi en la junta celebrada en el valle de Ongolmo:

Caupolican, en medio de ellos puesto,
A todos con los ojos rodeando,
Que con silencio y ánimo dispuesto
Estaban sus razones aguardando,
Con sesgo pecho y con sereno gesto
La voz entonó grave levantando,
Rompió el mudo silencio y echó fuera
El intento y furor de esta manera:
« Esforzados varones, ya es venido
(Segun vemos las muestras y señales)
Aquel felice tiempo prometido
En que habemos de hacernos inmortales;
Que la fortuna próspera ha traido
De las últimas partes orientales
Tantas gentes en una compañía
Para que las venzais en solo un dia:
Y á costa y precio de su sangre y vidas,
Del todo eterniceis vuestras espadas,
Y nuestras viejas leyes oprimidas
Sean en su libre fuerza restauradas;
Que por remotos reinos extendidas

Han de ser inviolables y sagradas,
Viviendo en igualdad debajo de ellas
Cuantos viven debajo las estrellas.
Y pues que con tan loco atrevimiento
Estas gentes se os han desvergonzado,
Y en vuestra tierra y defendido asiento
Las banderas tendidas han entrado,
Es bien que el insolente atrevimiento
Quede con nuevo ejemplo castigado,
Antes que dando cuerda á su esperanza
Les dé fuerza y consejo la tardanza.
Asi en resolucion me determino
(Si, señores, tambien os pareciere)
Que demos con asalto repentino
Sobre ellos lo mejor que ser pudiere:
Y nadie piense que hay otro camino
Sino el que con su fuerza y brazo abriere;
Que las rabiosas armas en las manos
Los han de dar por justos ó tiranos.»

(CANTO XVI.)

La resolucion mas heróica que puede tomar un pueblo en defensa de su libertad, es la de incendiar sus haciendas y hogares por salvar la patria; y esta hazaña tocaba proponerla al caudillo de un pueblo tan esforzado, y hacerlo de tal suerte que arrastrase el parecer de todos: Caupolican habla asi en el canto 29°:

« Conviene, ó gran senado religioso,
Que vencer ó morir determinemos,
Y en solo nuestro brazo valeroso
Como último remedio confiemos:
Las casas, ropa y mueble infrutuoso,
Que al descanso nos llaman, abrasemos;
Que habiendo de morir todo nos sobra,
Y todo con vencer despues se cobra.

Es necesario y justo que se entienda
La grande utilidad que de esto viene;
Que no es bien que haya asiento en la hacienda,
Cuando el honor aun su lugar no tiene:
Ni es razon que soldado alguno atienda
A mas de aquello que á vencer conviene,
Ni entibie las ardientes voluntades
El amor de las casas y heredades.

Asi que en esta guerra tan reñida
Quien pretende descanso, como digo,
Piense que no hay mas honra, hacienda y vida,
Que aquella que quitare al enemigo;
Que la virtud del brazo conocida
Será el rescate y verdadero amigo;
Pues no ha de haber partido ni concierto
Sino solo matar ó quedar muerto.»

Los *discursos* citados bastan para manifestar cual sea el mérito de Ercilla en este punto; y si en él se aventajó á Homero, le siguió de cerca en la pintura de *caractéres*. Causa maravilla la variedad que desplegó el poeta griego, presentando tantos caudillos con aspecto propio y distinto; pero no menos sorprende ver como Ercilla acertó á pintar con tanta variedad á los guerreros araucanos: cosa tanto mas difícil, cuanto cabalmente en ese estado imperfecto de sociedad son mas parecidos los hombres, como si acabasen de salir casi iguales de manos de la naturaleza. Y sin embargo, todos los caudillos que celebra el poeta español se distinguen perfectamente, ocupando cada uno en el cuadro el lugar que le corresponde: con oir un discurso, con saber una accion, se adivina al instante, como en el poema de Homero, á qué caudillo pertenece. Colocolo es un viejo grave, pausado, amante celoso de la patria,

pero con prevision y cordura. Caupolican es digno de mandar á caudillos tan aventajados: Ercilla le pinta asi en el canto segundo:

Era este noble mozo de alto hecho,
Varon de autoridad, grave y sereno,
Amigo de guardar todo derecho,
Aspero, riguroso, justiciero;
De cuerpo grande y relevado pecho,
Hábil, diestro, fortísimo y ligero,
Sabio, astuto, sagaz, determinado,
Y en casos de repente reportado.

Y luego en el canto 31° retoca asi su retrato:

Viendo de aquel varon la valentía,
El ser gallardo y el feroz semblante,
Su proporcion y miembros de gigante.
Venia el robusto y grande cuerpo armado
De una fuerte coraza barreada,
Y un dragon escamoso relevado
Sobre el alto creston de la celada;
En la derecha su baston ferrado,
Ceñida al lado una tajante espada,
Representando en talle y apostura
Del furibundo Marte la figura.

Tan valiente en los combates como templado y firme en sus resoluciones, infunde respeto Caupolican aun á los caudillos mas indóciles, casi iguales á él en autoridad; y el pueblo le teme y le venera tanto, que aun despues de muerto en un suplicio, no se atreven los Indios á contemplarle. Lástima da verle débil y apocado un solo momento, ansioso de salvar la vida y ofreciendo contribuir á que se someta su patria; y hubiera hecho mejor Ercilla en no humillarle en aquella situacion hasta con las duras recon-

venciones de su esposa; ¡pero con cuánta fortaleza de ánimo está compensada aquella flaqueza de un instante! Aun al manifestarla el caudillo, acaba con dignidad su razonamiento:

« Y el plazo puesto y término pasado,
Podré tambien morir, si no cumpliere:
Escoge lo que mas te agrada de esto;
Que para ambas fortunas estoy presto.»
No dijo el Indio mas: y la respuesta
Sin turbacion mirándole atendia,
Y la importante vida ó muerte presta
Callando con igual rostro pedia;
Que por mas que fortuna contrapuesta
Procuraba abatirle, no podia;
Guardando, aunque vencido, preso y todo,
Cierto término libre y grave modo.

Lejos de aceptar la propuesta del caudillo araucano, condénale el vencedor á ser empalado y asaeteado vivo; y al escuchar el fin atroz que le aguardaba, recobra otra vez Caupolican su antigua entereza:

No la muerte y el término excesivo
Causó en su gran semblante diferencia;
Que nunca por mudanzas vez alguna
Pudo mudarle el rostro la fortuna.

Camina impávido al suplicio, y se muestra superior á los tormentos:

Diciendo: « Pues el hado y suerte mia
Me tienen esta muerte aparejada,
Venga, que yo la pido, yo la quiero;
Que ningun mal hay grande, si es postrero.»

Pero al creer que se trata de envilecerle, entregándole á un verdugo negro, los filos de la afrenta

le hacen perder la tranquilidad que no habia podido robarle la vista misma de los tormentos. Enciéndese en ira el caudillo, y clama con el acento de la desesperacion:

«¿No hubiera alguna espada aqui de cuantas
Contra mí se arrancaron á porfía,
Que usada á nuestras míseras gargantas
Cercenara de un golpe aquesta mia?
Que aunque ensaye su fuerza en mí de tantas
Maneras la fortuna en este dia,
Acabar no podrá que bruta mano
Toque al gran general Caupolicano.»

Ni los demas caudillos del ejército se confunden unos con otros; sino que cada cual descubre su índole y carácter peculiar: Lautaro se muestra entusiasmado por la patria, y ansioso de las empresas mas arriesgadas, tan tierno de corazon como alentado de ánimo: sus acciones le pintan asi en todo el poema; su bosquejo es este:

Fue Lautaro industrioso, sabio, presto,
De gran consejo, término y cordura,
Manso de condicion y hermoso gesto,
Ni grande ni pequeño de estatura:
El ánimo en las cosas grandes puesto,
De fuerte trabazon y compostura,
Duros los miembros, recios y nerviosos,
Anchas espaldas, pechos espaciosos.

(CANTO III.)

Orompello se distingue entre los valientes, disputando la palma á los mas esforzados; pero no es insolente ni provocador: Ercilla le retrata asi:

Era Orompello mozo asaz valido,
Que desde la niñez fue muy brioso,

Manso, tratable, fácil, corregido,
Y en ocasion metido, valeroso:
De muchos en asiento preferido
Por su esfuerzo y linage generoso,
Hijo del venerable Mauropande,
Primo de Tucapel y amigo grande.

(CANTO X.)

Asi le vuelve á presentar el poeta, en el momento en que el Indio se aprestaba á disputar un premio:

El pueblo de la lucha deseoso
La mas parte á Orompello se inclinaba;
Mira los bellos miembros y el airoso
Cuerpo, que á la sazon se desnudaba:
La gracia, el pelo crespo, y el hermoso
Rostro donde su poca edad mostraba;
Que veinte años cumplidos no tenia,
Y á Leucotan á fuerzas desafia.

Rengo aparece digno rival de Tucapel: se le asemeja en la osadía, mas no en lo turbulento; no se arroja temerariamente á los peligros, para lisonjearse luego de haber salvado el ejército; pero cuando crece de todo punto el riesgo, se expone á perecer por salvar á los suyos. Recuérdase involuntariamente la lenta retirada de Ayax, tan bien descrita por Homero, cuando se ve á Rengo, metido en un pantano, defenderse solo contra innumerables enemigos, y despues quedarse atras para quebrantar y contener su ímpetu:

Cual el celoso javalí herido,
Al cenagoso estrecho retirado,
De animosos sabuesos perseguido
Y de diestros monteros rodeado,
Ronca, bufa y rebufa embravecido,
Vuelve y revuelve de uno y otro lado,

Rompe, encuentra, tropella, hiere y mata,
Y los espesos tiros desbarata:
Asi etc.

Retírase al fin el Indio, perseguido de inmensa muchedumbre; ¿mas cómo se retira?

Como el zeloso toro madrigado
Que la tarda vacada va siguiendo,
Volviendo acá y allá espaciosamente
El duro cerviguillo y alta frente.

(CANTO XXII.)

Hasta los versos mismos denotan la lentitud con que se aleja de los combates ese caudillo, que tiene á gloria ser el postrero que quede en el campo:

Con paso tardo, grave y espacioso,
Volviendo el rostro atras de cuando en cuando,
Tomó á la diestra mano una vereda
Hasta entrar en un bosque y arboleda.

(CANTO XXVI.)

Tucapel es el mas fiero de los Araucanos: ni reconoce superior ni consiente igual; no hay en todo el poema una accion, un solo dicho suyo que no manifieste este carácter: si habla, es para provocar; no disputa, sino desafia. Ercilla nos le muestra siempre con esos colores: en un consejo de caciques:

Puesto en pie, levantó la voz ardiente;
Que jamas hablar pudo blandamente.

Si le hieren en un combate:

Herida tigre hircana no es tan brava,
Ni acosado leon tan impaciente...

si yerra un golpe de su maza:

Brama el bárbaro, ardiendo de despecho;
Víbora no se vió mas enconada,

Ni pisado escorpion vuelve tan presto
Como el Indio volvió el airado gesto.

Confiado en su valor, búrlase de la suerte:

La Fortuna es la fuerza de los brazos.

y lejos de someterse á razon ni derecho, no teme decir con jactancia:

Mi maza es la que á mí me da el seguro.

¡Qué pinceladas tan valientes! Una sola basta para pintar á un hombre.

Deseando Ercilla dar alguna idea del pueblo desconocido que iba á suministrar argumento á su canto, describe á sus naturales de esta bellísima manera:

Son de gesto robusto, desbarbados,
Bien formados los cuerpos y crecidos,
Espaldas grandes, pechos levantados,
Recios miembros, de niervos bien fornidos;
Agiles, desenvueltos, alentados,
Animosos, valientes, atrevidos,
Duros en el trabajo, y sufridores
De frios mortales, hambres y calores.

No ha habido rey jamas que sujetase
Esta soberbia gente libertada,
Ni extrangera nacion que se jactase
De haber dado en sus términos pisada;
Ni comarcana tierra que se osase
Mover en contra y levantar espada:
Siempre fue exenta, indómita, temida,
De leyes libre y de cerviz erguida.

(CANTO I.)

La misma maestría ostenta Ercilla en todo género de *descripciones*; y si se prescinde de la prolijidad con que á veces suele afearlas, no temo afirmar que en

ese punto es difícil aproximarse tanto como él á la verdad y sencillez de Homero.

Cuando se ocupa el poeta de objetos delicados, toma un pincel finísimo y las tintas mas suaves: las siguientes octavas no serian indignas de servir para describir el palacio de Armida, imaginado por el Taso, ó la isla deliciosa que creó Camoens:

Subimos á un gran campo, á do natura
Con mano liberal y artificiosa
Mostraba su caudal y hermosura
En la varia labor maravillosa;
Mezclando entre las hojas y verdura
El blanco lirio y encarnada rosa,
Junquillos, azahares y mosquetas,
Azucenas, jazmines y violetas.

Alli las claras fuentes murmurando,
El deleitoso asiento atravesaban;
Y los templados vientos respirando
La verde yerba y flores alegraban:
Pues los pintados pájaros volando
Por los copados árboles cruzaban,
Formando con su canto y melodía
Una acorde y dulcísima armonía.

Por mil partes en corros derramadas
Ví gran copia de Ninfas muy hermosas,
Unas en varios juegos ocupadas,
Otras cogiendo flores olorosas;
Otras suavemente y acordadas
Cantaban dulces trobas amorosas,
Con cítaras y liras en las manos
Diestros Sátiros, Faunos y Silvanos.

(CANTO XVII.)

Con diversa fuerza y color mas oscuro debia pintar

Ercilla los fenómenos terribles de la naturaleza; como cuando decia:

Alli con libertad soplan los vientos,
De sus cavernas cóncavas saliendo,
Y furiosos, indómitos, violentos,
Todo aquel ancho mar van discurriendo:
Rompiendo la prision y mandamientos
De Éolo su rey, el cual temiendo
Que el mundo no arruïnen, los encierra
Echándoles encima una gran sierra.
No con esto su furia corregida,
Viéndose en sus cavernas apremiados,
Buscan con gran estruendo la salida
Por los huecos y cóncavos cerrados:
Y asi la firme tierra removida
Tiembla, y hay terremotos tan usados,
Derribando en los pueblos y montañas
Hombres, ganados, casas y cabañas.

(CANTO XV.)

Ercilla no se eleva hasta lo sublime; pero no pocas veces muestra tanto vigor y energía que sus descripciones se parecen á las de Homero:

Como el fiero Tifeo, presumiendo
Lanzar de sí el gran monte y pesadumbre,
Cuando el terrible cuerpo estremeciendo
Sacude los peñascos de la cumbre,
Que vienen con gran ímpetu y estruendo
Hechos piezas abajo en muchedumbre:
Asi la triste gente mal guiada
Rodando al llano va despedazada.

(CANTO VI.)

En este tiempo el bullicioso Marte
Saca su carro con horrible estruendo,
Y ardiendo en ira, belicoso parte

Por el dispuesto Arauco discurriendo :
Hace temblar la tierra á cada parte,
Los ferrados caballos impeliendo,
Y en la diestra el sangriento hierro agudo
Bate con la siniestra el fuerte escudo.
La grita, el sobresalto, los rumores,
El súbito alboroto de la guerra,
Las sonoras trompetas y atambores
Hacen gemir y estremecer la tierra.

(CANTO IX.)

Si pinta una tormenta ó una tempestad, los cuadros son tan opacos y sombríos como los objetos que representan :

En esto una gran nube tenebrosa,
El aire y cielo súbito turbando,
Con una oscuridad triste y medrosa
Del sol la luz escasa fue ocupando:
Salta Aquilon con fuerza procelosa
Los árboles y plantas inclinando,
Envuelto en raras gotas de agua gruesas
Que luego descargaron mas espesas.
En escura tiniebla el cielo vuelto,
La furiosa tormenta se esforzaba,
Agua, piedras y rayos, todo envuelto
En espesos relámpagos lanzaba :
El araucano ejército revuelto
Por acá y por allá se derramaba;
Crece la tempestad, horrenda tanto
Que á los mas esforzados puso espanto.

(CANTO IV.)

La braveza del mar, el recio viento,
El clamor, alboroto, las promesas,
El cerrarse la noche en un momento
De negras nubes, lóbregas y espesas,

Los truenos, los relámpagos sin cuento,
Las voces de pilotos y las priesas,
Hacen un son tan triste y armonía
Que parece que el mundo perecia.
Abrese el cielo, el mar brama alterado;
Gime el soberbio viento embravecido;
En esto un monte de agua levantado
Sobre las nubes con un gran ruido,
Embistió el galeon por un costado,
Llevándolo un gran rato sumergido;
Y la gente tragó del temor fuerte
A vueltas de agua la esperada muerte.
Mas quiso Dios que de la suerte como
La gran ballena, el cuerpo sacudiendo,
Rompe con el furioso hocico romo
De las olas el ímpetu rompiendo;
Descubre y saca el espacioso lomo,
En anchos cercos la agua revolviendo:
Asi debajo el mar salió el navio,
Vertiendo á cada banda un nuevo rio.
Las gúmenas y jarcias rechinaban,
Del turbulento Céfiro estiradas,
Y las hinchadas olas rebramaban
En las vecinas rocas quebrantadas,
Que la oscura tiniebla penetraban
Y cerrazon de nubes entrincadas,
Y asi en las peñas ásperas batian
Que blancas hasta el cielo resurtian.

(CANTO XV.)

¿Intenta por ventura describir un objeto, por pequeño que sea? No se contenta Ercilla si no le pone á la vista: asi nos muestra el caballo de Villagran:

Estaba en un caballo, derivado
De la española raza, poderoso,
Ancho de cuadra, espeso, bien trabado,

Castaño de color, presto, animoso:
Veloz en la carrera y alentado,
De grande fuerza y de ímpetu furioso,
Y la furia sujeta y corregida
Con un débil bocado y blanda brida.

(CANTO VI.)

Pinta una corcilla; y no solo vemos al lindo animal, sino hasta el sitio en que está paciendo:

Ví una mansa corcilla junto al rio,
Gustando de las yerbas y el rocío.
Púdelo bien hacer; que en las quebradas
Era grande el rumor de la corriente,
Y con pasos y orejas descuidadas
Pacia la tierna yerba libremente;
Pero cuando sintió ya mis pisadas,
Y al rumor levantó la altiva frente,
Dejó el sabroso pasto y arboleda
Por una estrecha y áspera vereda.

(CANTO XXIII.)

Se ha admirado justamente en Homero que tuviese fecundidad bastante para llenar tantos cantos de la *Ilíada* con batallas, sin llegar á ser molesto, y hallando siempre recursos para variar sus cuadros, diferenciando con pormenores delicados hasta la muerte de cada guerrero; pues al mismo elogio tiene mucho derecho Ercilla: él propio conoció, como ya se ha dicho, la uniformidad y monotonía que presentaba su asunto; y sin embargo salvó con el inagotable caudal de su imaginacion ese gravísimo inconveniente. Hay en la *Araucana* gran número de batallas y combates, descritos con verdad todos ellos, y cada uno de modo diferente. Solo de luchas á brazo partido he contado hasta seis, tan bellas todas como la que descri-

bió Homero, y sin haber ni una siquiera parecida á otra. El autor de la *Henríada* no pudo menos de confesar que en la obra de Ercilla *hay mucho fuego en la descripcion de batallas;* y basta para convencerse del vigor y valentía con que estan pintadas, abrir por cualquiera parte el poema: sirva de muestra este ejemplo, sacado del canto cuarto:

Los caballos en esto apercibiendo,
Firmes y recogidos en las sillas,
Sueltan las riendas, y los pies batiendo
Parten contra las bárbaras cuadrillas:
Las poderosas lanzas requiriendo,
Afiladas en sangre las cuchillas,
Llamando en alta voz á Dios del cielo,
Hacen gemir y retemblar el suelo.

Cargan de fuerte fresno como vigas
Los bárbaros las picas al momento,
De la suerte que suelen las espigas
Derribarse al furor del recio viento:
No bastaron las armas enemigas
Al ímpetu español y movimiento;
Que los nuestros rompieron por un lado
Dejando el escuadron aportillado.

A un tiempo los caballos volteando,
Lejos las rotas lanzas arrojadas,
Vuelven al enemigo y fiero bando,
En alto ya desnudas las espadas:
Otra vez arremeten, no bastando
Infinidad de puntas enhastadas
Puestas en contra de la airada gente,
A que no se mezclasen igualmente.

Los unos que no saben ser vencidos,
Los otros á vencer acostumbrados,
Son causa que se aumenten los heridos

Y que bajen los brazos mas pesados:
De llamas los arneses encendidos,
Con gran fuerza y presteza golpeados,
Formaban un rumor que el alto cielo
Del todo parecia venir al suelo.

Como si fueran á morir desnudos,
Las rabiosas espadas asi cortan;
Con tanta fuerza bajan golpes crudos
Que poco fuertes armas les importan:
Lo que sufrir no pueden los escudos
Los insensibles cuerpos lo comportan,
En furor encendidos de tal suerte
Que no sienten los golpes ni aun la muerte.

Antes de rabia y cólera abrasados,
Con poderosos golpes los martillan,
Y de muchos con fuerza redoblados
Los cargados caballos arrodillan:
Abollan los arneses relevados,
Abren, desclavan, rompen, deshebillan,
Ruedan las rotas piezas y celadas,
Y el aire atruena el son de las espadas.

Al ver venir el ejército araucano, parece que es Homero el que nos le muestra:

Segun el mar las olas tiende y crece,
Asi crece la fiera gente armada;
Tiembla en torno la tierra y se estremece,
De tantos pies batida y golpeada:
Lleno el aire de estruendo se escurece
Con la gran polvareda levantada;
Que en ancho remolino al cielo sube,
Cual ciega niebla espesa ó parda nube.

(CANTO XXI.)

No tengo por bastante disculpa para describir la batalla de Lepanto que dijese el mágico á Ercilla que

le faltaba una batalla naval; pero una vez resuelto á describirla, lo desempeñó como gran maestro:

Asi las dos armadas, pues, venian
En tal manera y órden navegando,
Que dos espesos bosques parecian
Que poco á poco se iban allegando:
Las cicaladas armas relucian
En el inquieto mar reverberando,
Ofendiendo la vista desde lejos
Las agudas vislumbres y reflejos.
No la ciudad de Príamo asolada
Por tantas partes sin cesar ardia,
Ni el crudo efecto de la griega espada
Con tal rigor y estrépito se oia;
Como la turca y la cristiana armada,
Que envuelta en humo y fuego, parecia
No solo arder el mar, hundirse el suelo,
Pero venirse abajo el alto cielo.
. . . . . .
El sol, los claros rayos encogiendo,
Con faz turbada de color sanguina
Entre las negras nubes se escondia,
Por no ver el destrozo de aquel dia.

(CANTO XXIV.)

Ercilla se parece á Homero en la aficion á pintar escenas guerreras; pero tambien halla tono suave y patético cuando lo ha menester: en el canto 4° representa asi el mísero estado de las mugeres, despues de la derrota de sus esposos, viéndolos volver al combate:

Los blancos rostros, mas que flores bellos,
Eran de crudos puños ofendidos,
Y manojos dorados de cabellos
Andaban por los suelos esparcidos:

Vieran pechos de nieve y tersos cuellos
De sangre y vivas lágrimas teñidos,
Y rotos por mil partes y arrojados
Ricos vestidos, joyas y tocados.
Las mugeres de nuevos alaridos
Hieren el alto cóncavo del cielo,
Viendo al peligro puestos los maridos
Y ellas en tal trabajo y desconsuelo:
Con lagrimosos ojos y gemidos,
Echadas de rodillas por el suelo,
Les ponen los hijuelos por delante;
Pero cosa á moverlos no es bastante.
Ya de lo necesario aparejados,
En demanda del bárbaro salian,
De arneses lucidísimos armados
Que vistosos de lejos parecian:
Las mugeres por torres y tejados
Con fijos ojos tiernas los seguian;
Y echándoles de allí mil bendiciones,
Vuelven á Dios el ruego y peticiones.

(CANTO IV.)

Bello es tambien, y prueba que Ercilla sabia modular su robusta voz con el tono suave del sentimiento, el episodio contenido en el canto 13°. Lautaro, el infeliz Lautaro, hallándose durmiendo en los brazos de su querida, se siente acosado por un sueño fatal que le representa su muerte: el mismo sueño perturba á su amada, y se lo comunican mutuamente; pero él es valiente y confiado, como guerrero y mozo; ella tímida y tierna, como muger y enamorada; y el diálogo entre ambos está manejado con tanta verdad y delicadeza, que nos parece verlos y oirlos:

El hijo de Pillan en lazo estrecho
Los brazos por el cuello le ceñia,

De lágrimas bañando el tierno pecho,
En nuevo amor ardiendo respondia:
«No lo tengais, señora, por tan hecho,
Ni turbeis con agüeros mi alegría
Y aquel gozoso estado en que me veo,
Pues libre en estos brazos os poseo.
Siento el veros asi imaginativa,
No porque yo me juzgue temeroso,
Mas la llaga de amor está tan viva
Que estoy de lo imposible receloso:
Si vos quereis, señora, que yo viva,
¿Quién á darme la muerte es poderoso?
Mi vida está sujeta á vuestras manos,
Y no á todo el poder de los humanos.»
Ella menos segura y mas llorosa,
Del cuello de Lautaro se colgaba,
Y con piadosos ojos, lastimosa,
Boca con boca asi le conjuraba:
«Si aquella voluntad, pura, amorosa,
Que libre os dí cuando mas libre estaba,
Y de ello el alto cielo es buen testigo,
Algo puede, señor y dulce amigo;
Por ella os juro, y por aquel tormento
Que sentí cuando vos de mí partistes,
Y por la fe, si no la llevó el viento,
Que alli con tantas lágrimas me distes;
Que á lo menos me deis este contento,
Si alguna vez de mí ya lo tuvistes,
Y es que os vistais las armas prestamente
Y al muro asista en órden vuestra gente.»
. . . . . .
Tras esto tantas lágrimas vertia,
Que mueve á compasion el contemplarla;
Y asi el tierno Lautaro no podia
Dejar en tal sazon de acompañarla.

(CANTO XIII.)

En esta interesante situacion se hallaban ambos esposos, cuando los Españoles asaltan el fuerte :

Lautaro á la sazon, segun se entiende,
Con la gentil Guacolda razonaba,
Asegúrala, esfuerza y reprehende
De la desconfianza que mostraba:
Ella razon no admite, y mas le ofende
Que aquello mayor pena le causaba;
Rompiendo el tierno punto en sus amores
El duro son de trompas y atambores.

Con tanto arte prepara el poeta el trágico fin de aquel caudillo, que pasó de los brazos del amor á los de la muerte :

Tanto rigor la aguda flecha trujo
Que al bárbaro tendió sobre la arena,
Abriendo puerta á un abundante flujo
De negra sangre por copiosa vena:
Del rostro la color se le retrujo,
Los ojos tuerce, y con rabiosa pena
Su alma, del mortal cuerpo desatada,
Bajó furiosa á la infernal morada.

(CANTO XIV.)

Los mas de los épicos modernos han tocado en el escollo de no acertar á dar á sus poemas cierto aspecto maravilloso, no teniendo fácilmente á la mano los auxilios que hallaban los antiguos en las fábulas del paganismo; pero Ercilla se mostró, á mi entender, bastante juicioso en este punto, y atinó en general con la especie de *máquina* que convenia á su poema. Aun cuando quiso extenderse á hablar de sucesos distantes y de acaecimientos futuros (de que pudiera haber prescindido, como él mismo confiesa) recurrió á un medio admitido en aquel siglo por la creencia

vulgar, y auxiliado por la lejanía y extrañeza de paises tan desconocidos: un mágico muestra al poeta, sobre una figura de la tierra, el combate naval de Lepanto; y si cree presenciar en otra ocasion el asalto de San Quintin (dado uno de los dias en que se peleaba en el Arauco) finge el autor que hallándose dormido se le apareció una muger, armada como figuran á Belona, y que conduciéndole á una altura, le representó durante el sueño aquel suceso memorable. Mas en todo el curso de la accion de la *Araucana* no recuerdo que medie la intervencion de causa sobrenatural, excepto en el canto 9°, y eso de una manera tan maestra, que se siente luego que el poeta se empeñe en probar con testimonios, y hasta citando el dia, mes y año, que fue cierta aquella aparicion milagrosa. Al ir el ejército de los Araucanos á embestir la Ciudad Imperial, se les aparece en las nubes para animarlos el Genio maligno á quien invocaban aquellas gentes; pero otra vision benéfica, favorable á los Españoles, retrae á sus enemigos del intento:

Cuando el campo de alli queria mudarse,
Que ya la trompa á caminar tocaba,
Súbito comenzó el aire á turbarse
Y de prodigios tristes se espesaba:
Nubes con nubes vienen á cerrarse,
Turbulento rumor se levantaba,
Que con airados ímpetus violentos
Mostraban su furor los cuatro vientos.

Agua recia, granizo, piedra espesa
Las intrincadas nubes despedian;
Rayos, truenos, relámpagos á priesa
Rompen los cielos y la tierra abrian;
Hacen los vientos áspera represa
Que en su entera violencia competian;

Cuanto topa arrebata el torbellino,
Alzándolo en furioso remolino.
Un miedo igual á todos atormenta;
No hay corazon, no hay ánimo asi entero
Que en tanta confusion furia y tormenta
No temblase, aunque fuere mas de acero:
En esto Epamenon se les presenta,
En forma de un dragon horrible y fiero,
Con enroscada cola envuelta en fuego,
Y en ronca y torpe voz les habló luego:
Diciéndoles que al punto caminasen
Sobre el triste Español amedrentado,
Que por cualquiera parte que llegasen
Con gran facilidad seria tomado;
Y que al cuchillo y fuego lo entregasen,
Sin dejar hombre á vida y muro alzado:
Esto dicho, que todos lo entendieron,
En humo se deshizo y no lo vieron.
Al punto los confusos elementos
Fueron sus movimientos aplacando,
Y los desenfrenados cuatro vientos
Se van á sus cavernas retirando:
Las nubes se retraen á sus asientos,
El cielo y claro sol desocupando;
Solo el miedo en el pecho mas osado
No dejó su lugar desocupado.
La tempestad cesó, y el claro cielo
Vistió el húmido campo de alegría,
Cuando con claro y presuroso vuelo
En una nube una muger venia,
Cubierta de un hermoso y limpio velo,
Con tanto resplandor que al mediodía
La claridad del sol delante de ella
Es la que cerca de él tiene una estrella.

(CANTO IX.)

Pero en nada, á lo que yo alcanzo, se aproxima

tanto á Homero el poeta español, como en la verdad y sencillez de sus innumerables comparaciones, no contándose sino tres ó cuatro en tan largo poema que carezcan de la conveniente nobleza: aunque por otra parte sea justo decir que rara vez presenta Ercilla aquellas comparaciones magníficas, que sorprenden en el poeta griego. Para que pueda formarse alguna idea del mérito de Ercilla en este punto, presentaré algunas muestras:

Cual suelen escapar de los monteros
Dos grandes javalís, fieros, cerdosos,
Seguidos de solícitos rastreros
De la campestre sangre codiciosos;
Y salen en su alcance los ligeros
Lebreles irlandeses generosos:
Con no menor codicia y pies livianos
Arrancan tras los míseros cristianos.

(CANTO III.

Como el aliento y fuerzas van faltando
A dos valientes toros animosos,
Cuando en la fiera lucha porfiando
Se muestran igualmente poderosos;
Que se van poco á poco retirando
Rostro á rostro con paso perezoso,
Cubiertos de un humor y espeso aliento,
Y esparcen con los pies la arena al viento:
Los dos puestos asi se retiraron,
Sin sangre y sin vigor desalentados,
Que jamas las espaldas se mostraron,
Mas siempre frente á frente careados.

(CANTO IV.)

Como el feroz caballo que impaciente,
Cuando el competidor ve ya cercano,
Befa, relincha, y con soberbia frente

Hiere la tierra de una y otra mano:
Asi el bárbaro ejército obediente,
Viendo tan cerca el campo castellano,
Gime por ver el juego comenzado;
Mas no pasa del término asignado.

(CANTO V.)

Al ver que vuelven los Españoles, y que se renueva el combate, acuden tambien los Araucanos:

Cual banda de cornejas esparcidas
Que por el aire claro el vuelo tienden,
Que de la compañera condolida
Por los chirridos la prision entienden;
Las batidoras alas recogidas,
A darle ayuda en círculo descienden:
El bárbaro escuadron de esta manera
Al rumor endereza la carrera.

(CANTO VI.)

Describiendo Ercilla la lucha de dos Indios, se vale de esta hermosa comparacion:

De la suerte que el tigre cauteloso,
Viendo venir lozano al suelto pardo,
El cuello bajo, lerdo y perezoso,
Con ronco son se mueve á paso tardo;
Y en un instante súbito y furioso
Salta sobre él con ímpetu gallardo,
Y echándole la garra, asi le aprieta
Que le oprime, le rinde y le sujeta:
De esta manera Rengo á Talco afierra.....

(CANTO X.)

Vense los Indios sorprendidos con Lautaro en el fuerte, durante la noche, y huyen amedrentados:

Como tímidos gamos, que el ruïdo
Sienten del cazador, y atentamente

Altos los cuellos tienden el oido
Hácia la parte que el rumor se siente;
Y el balar de la gama conocido,
Que apedazan los perros y la gente,
Con furioso tropel toman la via
Que mas de aquel peligro les desvía:
Asi etc. (CANTO XXIV.)

Como la osa valiente perseguida,
Cuando la van monteros dando caza,
Que con rabia sintiéndose herida,
Los ñudosos venablos despedaza;
Y furiosa, impaciente, embravecida,
La senda y callejon desembaraza,
Que los heridos perros lastimados
Le dan ancho lugar escarmentados:
De la misma manera el fiero Andrea
Cercado de los bárbaros venia;
Pero de tal manera se rodea
Que gran camino con la espada abria.
(CANTO XIX.)

Los Españoles son en una ocasion arrollados por los Indios, cuyo ímpetu compara Ercilla al de un huracan:

Como el airado viento repentino,
Que en lóbrego turbion con gran estruendo
El polvoroso campo y el camino
Va con violencia indómita barriendo;
Y en ancho y presuroso remolino
Todo lo coge, lleva y va esparciendo,
Y arranca aquel furioso movimiento
Los arraigados troncos de su asiento:
Asi etc. (CANTO XXII.)

Hasta de los objetos mas pequeños se vale Ercilla, á semejanza de Homero, para presentar comparacio-

nes oportunas, y las mas veces con nobleza: los Araucanos saquean una ciudad desamparada por los Españoles; y la imágen que presenta Ercilla trae á la memoria una semejante de Virgilio, en el libro cuarto de la *Eneida:*

Como para el invierno se previenen
Las guardosas hormigas avisadas,
Que á la abundante troje van y vienen
Y andan en acarretos ocupadas;
No se impiden, estorban ni detienen,
Dan las vacías paso á las cargadas:
Asi los Araucanos codiciosos
Entran, salen, y vuelven presurosos.

(CANTO VII.)

A veces Ercilla halla á mano tal copia de comparaciones, que las apiña para herir el ánimo con mas fuerza, cual lo hacia tambien el poeta griego: asi presenta al jóven Orompello, aguardando impaciente la señal para luchar con su competidor:

Que puesto en su lugar ufano espera
El son de la trompeta, como cuando
El fogoso caballo en la carrera
La seña del partir está aguardando:
Y cual halcon que en la húmida ribera
Ve la garza de lejos blanqueando,
Que se alegra y se pule ya lozano,
Y está para arrojarse de la mano.

(CANTO XI.)

Los Españoles penetran por la parte de Valdivia; y el clamor guerrero espanta á los tranquilos Indios:

Los cuales con turbado sentimiento

Huyen del nuevo y fiero son temido,
Cual medrosas ovejas derramadas
Del aullido del lobo amedrentadas.
Nunca el escuro y tenebroso velo
De nubes congregadas de repente,
Ni presto rayo que rasgando el cielo
Baja tronando envuelto en llama ardiente,
Ni terremoto cuando tiembla el suelo
Turba y atemoriza así á la gente,
Como el horrible estruendo de la guerra
Turbó y amedrentó toda la tierra.

(CANTO XXXIV.)

Al ver brillar tantas bellezas en el poema de Ercilla, recuérdanse con pesadumbre tantas circunstancias reunidas contra su gloria, que privaron igualmente á España de poseer un *poema épico* digno de ponerse al lado de los mejores extrangeros; pero no podia esperarse una obra maestra de un poeta de pocos años, que solo escribia retazos de su poema en los ratos que robaba al preciso descanso, perseguido luego por la adversidad, y que no halló en su vida errante y borrascosa ni ocasion de madurar un plan completo ni de consultar el dictámen de personas inteligentes: apenas se concibe como fue bastante su gran ingenio á superar tales obstáculos y levantarle á tanta altura.

Homero compuso, ó al menos se le atribuye comunmente, un poema burlesco con el título de *Batracomiomaquia*, ó sea guerra de las ranas y de los ratones; y esta composicion singular ha dado márgen á muchas imitaciones de los modernos, que han procurado revestir de grandeza épica argumentos pequeños y ridículos, para lucir su ingenio y agradar

al público por medio de tan extraño contraste. Tampoco han dejado los Españoles de tentar con bastante éxito esta empresa, habiéndola ya ensayado en el siglo décimocuarto el agudo Arcipreste de Hita, cuando describió con tanta invencion y donaire la encarnizada contienda entre Don Carnal y Doña Cuaresma. Desde cuya remota época hasta la presente, se han publicado en nuestra nacion muchos poemas de esta clase; siendo los mejores y mas célebres la *Gatomaquia* de Lope de Vega, y la *Mosquéa* de Villaviciosa. El primero presenta un plan sencillo, gracia en la invencion, agudeza en los pensamientos, chiste en las expresiones, y una versificacion sumamente fácil y armoniosa; pero el segundo poema, aunque no posea en tan alto grado algunas de esas dotes, remeda mejor el tono *épico*, y por eso le he preferido para dar alguna idea de esta clase de composiciones burlescas.

La *Mosquéa* es quizá de todos los poemas españoles el que ofrece un plan mas arreglado; y tal que con cortísima alteracion pudiera servir para una obra seria: lástima da que un poeta que en la flor de sus años se presentó al público con una obra de tanto mérito, no emplease su talento en asunto mas digno, ó no haya dejado otras composiciones; pues esa sola nos queda de Villaviciosa. El argumento de su poema es la guerra de las moscas y de las hormigas; y aun en asunto tan leve, hízose acreedor aquel poeta al elogio que de su claro ingenio hizo el sensato Don Nicolas Antonio en su *Biblioteca española*. Excepto el primer canto, empleado en describir la fundacion de la ciudad de la Mosquéa, y que en mi juicio debiera haberse suprimido, empezando el poema al

mismo tiempo que la accion, esta se desenvuelve y sigue su curso con el mayor arreglo, y termina luego en el punto conveniente. Llega á la capital de las moscas la noticia del armamento de las hormigas; prepáranse á la guerra; reúnense los aliados, y parte el ejército; los enemigos se aperciben á la defensa; peléase con encarnizamiento por uno y otro bando; está la victoria dudosa; pero al fin se declara en favor de las hormigas; y muerto el general de las moscas, que es el Aquiles del poema, se concluye este.

Si la accion de ese largo poema, que peca por sobradamente difuso, es tan simple y arreglada, el autor ha hallado en su inagotable fecundidad, no solo medios para llenar con asunto tan leve doce crecidos cantos, sino para dar variedad al argumento, adornándole con oportunos episodios, como el del canto 6°, en que el general mosquito, salvándose á duras penas del naufragio de la armada, corre graves peligros antes de reunirse al ejército. La accion camina siempre á su fin; pero eso no basta: debe caminar con celeridad; y en el poema de Villaviciosa no vuela como las moscas, sino que anda como las hormigas: la paciencia se apura al principio de algunos cantos, viendo malgastar á veces veinte ó mas octavas en descripciones ociosas, como la del paso del sol por la eclíptica (canto 3°), la del palacio de Júpiter (canto 9°) y otras semejantes.

Los defectos principales de dicho poema, ademas de esa prolijidad enfadosa, que no poco le daña, son la pedantería y el mal gusto de que adolece, á pesar de aparecer compuesto á principios del siglo decimoséptimo, cual si fuese anuncio de que aquellos vicios iban á perder á nuestros mejores ingenios; in-

curriendo frecuentemente, por el extremo opuesto, en trivialidad y bajeza, como si un asunto, por leve que sea (y mucho menos cuando se supone que es muy importante) pudiese autorizar el uso de frases y palabras innobles, muchas veces hasta desaseadas y groseras.

El autor quiso tambien hacer uso de la *máquina*, y conducir á sus lectores (como lo hizo Homero) desde la tierra al cielo y al abismo; asi en el canto 8° representa una junta infernal, para que salgan las Furias á sembrar la discordia; cayendo Villaviciosa en el absurdo, comun á otros épicos, de mezclar á Pluton, Vulcano, Minos y varios personages de la mitología, con Satanas, Luzbel y otros diablos. Para formar oposicion con el cuadro anterior, representa el poeta en el canto siguiente un consejo de dioses, inquietos con la guerra encendida, y que escuchan de boca del mensagero Mercurio la animada descripcion de una batalla.

En la pintura de caractéres se mostró muy ingenioso Villaviciosa; y admira ver como pintó á sus pequeñísimos personages, no solo con su forma exterior, describiendo hasta la pieza mas diminuta de su armadura, sino dando á conocer su índole y carácter. Sanguileon, rey de las moscas, aparece valiente en el combate, pero débil en el gobierno; Granestor, rey de las hormigas, prudente y esforzado; el rey de las arañas, Mosquifuro, astuto y cauteloso; Sicaboron, general de las moscas, impetuoso, invencible; pero perdiéndose por su temeridad.

Para dar á conocer el prodigioso talento de Villaviciosa, presentaré algunas muestras de diferentes clases, escogiéndolas entre las muchas que ofrece el

poema; su principio solo bastaria para probar que el poeta castellano tenia aliento bastante para la trompa épica:

Las provocadas furias del infierno
Sembrando rabia y ponzoñosa espuma,
El odio horrible y el rencor interno,
El sumo estrago y mortandad sin suma,
Las agotadas aguas del Averno
Por soldados alados y sin pluma,
Los fieros encontrados reinos canto
Que el imperio poblaron del espanto.
Mas no hay estrago ni furor sangriento
Que al que prometo tenga semejante,
Que es comparar el átomo del viento
Al alto Olimpo y encumbrado Atlante:
Entonces del sagrado firmamento
La máquina de estrellas rutilante,
Por no ver en la tierra tantos males,
Escondieron sus luces celestiales.
Cuatro cometas sus disformes colas
Por el aire mostraron encendidas,
Que eran bastantes para dar luz solas
A las partes del mundo divididas:
Quiso el viento esconderse entre las olas,
Que fueron de su furia combatidas,
Y el mar que brama y con furor se enoja
Con ímpetu soberbio las arroja.

(CANTO I.)

Cuando en vez de grandeza y osadía, quiere mostrar Villaviciosa delicadeza y gracia, las emplea con arte: ¿quién pudiera pintar mejor que él los tiernos amores de una mosca?

Ningun amante con igual destreza
En servir á su dama se señala:

¡Con cuánta gallardía y gentileza
Alegres vueltas hace por su sala!
¡Con cuánto desenfado y sutileza
Le muestra el tornasol de una y otra ala!
¡Qué galan y cortes la dama toca,
Su amor le dice y bésala en la boca!

(CANTO II.)

Mientras amenazaba la guerra mas cruel, la corte del rey mosca estaba solazándose con un magnífico torneo, en que se habia prometido la mano de la infanta por premio al vencedor; pero en medio de las fiestas llega una mosca herida, dando noticia de las hostilidades comenzadas; y nos parece verla con nuestros ojos llegar, decir su embajada, y morir:

Por entre espesas puntas de alabardas
Entró una mosca como rayo fiero,
Sin que pudiese alguna de las guardas
Su paso detener con el acero:
Mueve las alas con el ansia tardas,
Y mira entre uno y otro caballero,
Y en conociendo al rey, el vuelo afloja,
Las alas junta y á sus pies se arroja:
«El rey que rige la canalla hormiga
Con todo su poder y naturales
Anda en tu daño haciendo bando y liga
Con todos tus contrarios capitales:
Este es el fiero azote que castiga
El singular valor de tus leales;
El enemigo por tus tierras baja;
Guarda tus reinos y su orgullo ataja.»
Dijo: y al punto el varonil soldado
Mostró la cara pálida y difunta,
Y las alas del uno y otro lado
Con el ansia postrera ciñe y junta:

Todos los miembros del varon alado
Se tienden en presencia de la junta;
Y estirando la una y otra zanca,
El alma noble de su cuerpo arranca.

(CANTO II.)

Una armada tan formidable como la que condujo luego todas las especies de moscas que hay en el mundo, necesitaba ser pintada con fuertes colores:

Con setecientas máquinas disformes
Rompe las ondas la vistosa armada,
Que lleva con los ánimos conformes
El bravo orgullo de la gente alada:
Infinitas catervas multiformes
Sulcan en ella la region salada;
Admirando las ninfas que los miran,
Y medrosas de verlos se retiran.
Pasa la turba indómita contenta,
Y el grito del placer al cielo toca;
Y el viento alegre el pecho les alienta
Que á la dura venganza les provoca:
No temen del camino la tormenta,
Escollo ó calma ó peligrosa roca;
Que con gritos de gozo el aire hienden,
Y el mar hinchado con el remo ofenden.

(CANTO IV.)

Los vientos van á dispersar esta soberbia escuadra; y al describir el poeta la cueva en que estan encerrados, presenta algunas estrofas de mucho mérito:

No produce esta parte algun viviente
Ni yerba verde su distrito seco;
Que solo vive alli la presa gente
Y de las voces y el aullido el eco:
Es de la fiera cárcel presidente,

Que rige el antro tenebroso y hueco,
Éolo, que manda en el oscuro espacio
Y tiene en él su cóncavo palacio.
Alli del Austro enfermo la figura
Pálida y amarilla se detiene,
Que cargado de peste y desventura
Sale á la tierra cuando á verla viene:
Cuando este sale de la gruta oscura
Y con veloces alas se previene,
Visita con el ímpetu primero
La habitacion horrenda de Cerbero.
Alli el Céfiro manso, que restaura
El ánimo perdido al marinero,
Tiene presas las alas con que el aura
Esparce por las ondas placentero;
Alli se oprime la violencia Caura,
Y tiene preso su volar ligero
Fabonio, que con Céfiro abrazado,
Ocupan solos de la cueva un lado.

(CANTO V.)

Habla Éolo, y permite á los vientos que salgan; pero con esta prevencion:

«Quédese en casa Céfiro, que es tierno,
Y temo si se mezcla en vuestra furia,
Si no os refrena y rige mi gobierno,
Que su niñez padezca alguna injuria:»
Dijo, y abrió: y cual suele del infierno
Salir rabiando serpentina Furia,
Por cuatro partes de la horrenda boca
Salió bramando la progenie loca.

Sueltos los vientos, nada mas natural que el recio temporal que sufren las naves:

Ya de la armada los soberbios cuernos
Cercanos van á ver los de la luna;

Y del mar en los cóncavos internos
Luego los precipita su fortuna:
Ya estan las naves faltas de gobiernos,
Y el fondo dellas es una laguna,
Del agua dulce de la negra nube
Y la del mar que por el borde sube.

(CANTO V.)

Logra el general mosca salvarse del naufragio, y le aqueja la hambre, retratada al vivo en esta octava:

Eran todos los miembros carcomidos,
Marchitos, tristes, sin color y yertos,
De la pobreza y desnudez vestidos,
En ansia vivos, en aspecto muertos:
En dos cavernas cóncavas metidos
Los ojos, y los huesos descubiertos,
Las cuerdas encogidas, y las venas
Vacías de sangre y de flaqueza llenas.

Afortunadamente halla el general á cuatro pulgas enemigas, preparando un rancho; y el combate que con ellas traba está pintado con tanta viveza, que basta para dar á conocer el mérito del poeta en ese género de descripciones:

Todo soldado con furor se adarga,
Y con furor colérico acomete;
Pero el rey con su espada los alarga,
Cuando por ellos sin temor se mete:
Sobre la gente mísera descarga
Golpes, sin que resista capacete,
Y los cuatro con saltos se le acercan,
Y por las cuatro partes al rey cercan.
A la serpiente víbora semeja
Entre fieros leones africanos,
Que por picarlos y escapar forceja

De entre las grifas de sus pies y manos;
Al jarameño toro, á cuya oreja
Acuden á cebarse los alanos;
Al javalí cerdoso que en los cerros
Matando se defiende de los perros.

(CANTO VI.)

En la relacion de combates y reencuentros es en lo que mas sobresale Villaviciosa: los pinta con tanto fuego y valentía, que el entusiasmo del poeta se comunica insensiblemente á los lectores, y olvidando que se trata de moscas y de hormigas, acaban por tomar tan vivo interes como si se tratase de Griegos y Troyanos. El canto undécimo ofrece la descripcion de una batalla:

Ya acelerados los caballos pisan,
Y la vista del cielo el polvo niega,
Y ya en los altos y profundos centros
Retumban los intrépidos encuentros.
Resuena el grito en el altivo polo
Que tanta gente desde el suelo envia,
Túrbase entonces la region de Eolo
Con tan súbita y grande vocería;
Entre nubes de polvo el claro Apolo
Metió la cara oscureciendo el dia,
Y al son de las trompetas y atambores
La tierra se espantó con mil temblores.
Parten á darse los primeros botes
De las lanzas los fuertes caballeros,
Cercanos ya por los ligeros trotes
De sus bravos caballos y ligeros:
Llegan diciéndose injuriosos motes,
Y para herirse los caudillos fieros
En los estribos con furor se plantan,
Y airados en las sillas se levantan.
Mézclanse con los unos los contrarios,

Y todos juntos con furor se pegan
Golpes tan sin piedad y temerarios,
Que los ecos sin duda al cielo llegan:
Los unos y otros con lamentos varios
De los adversos ímpetus reniegan,
Y al cielo vuela y desde el suelo sube
De las quebradas lanzas una nube.

El combate fue tan largo y reñido, que faltaron las fuerzas antes que el valor:

Ya los caballos el rigor no sienten
De la dorada espuela ó acicate,
Y solo sirven de que alli revienten
Cuando el hijar cansado se les bate:
Ya los fieros soldados no consienten
Que dure mas el bélico combate,
Cuando no sufre el cuerpo la acerada
Malla, ni el brazo la sangrienta espada.

El cansancio de los soldados está vivamente representado con esta comparacion:

Como los galgos que la lengua estiran
Y con la fuerza del cansancio anhelan,
Que aunque la liebre por los campos miran,
No la persiguen ni tras ella vuelan:
Entre la sombra y matas se retiran,
Y aunque en los vientos nuevo rastro huelan,
La fatiga sus miembros embaraza
Sin que se atrevan á seguir la caza.

Mas á pesar del cansancio de ambos ejércitos, solo la noche interrumpió el combate, que tuvo término al siguiente dia; y mientras mas se aproxima el desenlace, mayor fuego descubre el poeta, el cual tiene el raro talento de presentar con grandeza hasta las cosas mas pequeñas: el ejército hormiga se habia

retirado á un castillo, que era una cabeza de vaca defendida con telas de araña; los fugitivos quieren pasar el puente, para guarecerse en la fortaleza; pero detras los viene acosando el impetuoso adalid enemigo:

Una soberbia trabe de centeno
Hace el oficio de anchurosa puente,
Por donde sin temor del hondo seno
Pase al castillo la atrevida gente:
Iba el camino de catervas lleno,
Y tras ellas el Tártaro impaciente,
Haciéndolas á todas ser forzoso
Pasar el puente ó descender al foso.

Encerrado en aquella fortaleza el furioso moscon, defiéndese solo contra tantos enemigos: intímanle que se rinda, y contesta él con osadía:

« No temo vuestros fieros, gente bruta,
Que no tengo temor ni me acobardo;
(Responde á todos el señor de Butta)
Que solo vuestros ímpetus aguardo: »
Y contra la caterva vil y astuta
Revolviéndose el Tártaro gallardo,
Dando á sus vidas miserables fines,
Al javalí parece entre mastines.

Arrímase á un rincon para defenderse, muéstrase ya moribundo, y aun infunde temor:

Cien heridas el Tártaro tenia,
Todas mortales, y por cada una
Un arroyo de sangre le corria,
Que hicieron á sus pies una laguna:
Y aunque por tantas partes le salia
El alma noble, no hubo hormiga alguna
Que á ponérsele junto se atreviese,
Sin que su muerte mas cercana viese.

La astucia consiguió al fin lo que no alcanzara el esfuerzo: cien hormigas varones emplean una máquina formidable, colocan sobre el muro un grano de haba, y dejándole cáer sobre la cabeza del héroe,

De vida al miserable le despoja:
Y este fue el espectáculo y suceso
Del odio horrible y el rencor interno
Que provocó las Furias del infierno.

(*Conclusion del Poema.*)

APENDICE

SOBRE LA

TRAGEDIA ESPAÑOLA.

Inútil empeño seria afanarse en buscar el orígen de la tragedia en España antes de principiar el siglo XVI, época en que se la ve aparecer en lengua vulgar aun en las naciones mas adelantadas; pero aunque Italia reclame en su favor, tal vez con justo título, haber sido la primera que abrió esa nueva senda, bien puede decirse, por lo menos, que la nacion española siguió muy de cerca sus pasos.

No mas tarde que en el primer tercio del citado siglo contó ya tres autores trágicos : Vasco Diaz Tanco de Fregenal, D. Juan Boscan, y el maestro Fernan Perez de Oliva. El primero asegura en su *Jardin del alma cristiana*, impreso en 1552, que en la flor de su juventud habia compuesto algunas tragedias, como *Absalon*, *Amon* y *Saul;* y aunque estas obras no hayan llegado hasta nosotros, ni tal vez se imprimiesen, no hay motivo fundado para dudar de su existencia, á

pesar de que el erudito Nápoli Signorelli en su *Historia crítica de los teatros*, y en su contestacion á la *Apología* que escribió en favor del español el abate Lampillas, parezca dar poco crédito á estas y otras composiciones de aquella temprana edad, y aun alguna vez las califique de *imaginarias*. Pero no puedo persuadirme á que un autor de mediana fama suponga por mero antojo haber compuesto obras, que realmente no haya escrito, llevando el fingimiento y superchería hasta el punto de expresar sus títulos. Por otra parte, existen algunas obras del citado Vasco Diaz, del cual hace mencion en su *Biblioteca española* D. Nicolas Antonio; consta que compuso varias poesías, y entre ellas una al nacimiento de Felipe II, por los años de 1527: hácia cuya época debe colocarse probablemente la composicion de sus tragedias.

La que Boscan tradujo de Eurípides, *en verso castellano*, tampoco ha logrado salvarse de la ruina del tiempo; pero consta su existencia por un documento seguro y auténtico; cual es el privilegio concedido á la viuda de aquel benemérito poeta, en el año de 1543, para que pudiese imprimir su obra.

Mejor suerte que á los dos trágicos mencionados cupo al doctísimo Fernan Perez de Oliva; pues aunque parece que en su tiempo no se publicaron sus tragedias, lo hizo despues en 1585 su sobrino, el célebre Ambrosio de Morales, dejándonos las muestras mas antiguas que hoy posea el teatro español de este género de composiciones. No es fácil de asignar precisamente el tiempo en que escribió las suyas el maestro Oliva; pero habiendo fallecido, de edad harto temprana, por los años de 1533, y sabiéndose que en el de 1524 habia ya regresado á España desde

Roma (donde estuvo al servicio del célebre papa Leon X) es sumamente probable que en aquella esclarecida corte cobrase la aficion al teatro, y aun que alli hiciese esos útiles ensayos: tal vez al mismo tiempo que se representaba en aquella capital, por los años de 1520, la famosa *Sophonisba* de Trisino, primera tragedia de que pueda justamente gloriarse el teatro italiano.[1]

La primera de Oliva, con el título de la *Venganza de Agamenon*, tiene por argumento uno de los mas célebres del teatro griego, tratado primeramente por Esquilo, y despues por Eurípides y por Sóphocles; pero el autor castellano siguió como pauta la *Electra* del último; y bien puede decirse que su objeto se redujo á sacar de ella una hermosa copia, rehuyendo sujetarse con embarazosa esclavitud. Adoptó la bellísima *exposicion* del poeta griego; siguió el fácil desarrollo de la accion, variando muy rara vez la colocacion de las escenas; aprovechó diestramente las situaciones interesantísimas que hermosean aquella composicion, como el reconocimiento de Electra y de Orestes y otras varias; y cuidó sobre todo, y casi siempre con buen éxito, de no alterar la sencillez nativa del original. El mérito, pues, del plan se debe de justicia á Sóphocles; pudiendo presentarse la obra de Oliva como una de las mejores muestras del teatro griego, para admirar en ella el modo natural y simple de conducir á su término una accion, sola y única, en el espacio de pocas horas, y en tan estrecho recinto como que se reduce el de esta tragedia al terreno mas próximo á la ciudad de Micenas y al vestíbulo del palacio real, que se supone cercano y tambien á la vista de los espectadores.

Lo que honra el saber y el buen gusto de Oliva es el haberse imbuido perfectamente de las bellezas del original, trasladándolas á nuestra patria con tanta maestría que no se echa de ver ni violencia ni apuro. El estilo es terso, hermoso, lleno de nobleza y sencillez, con poquísimos lunares que le desluzcan; la diccion pura, rica y esmerada; y si bien carece esta tragedia del encanto de la versificacion, se nota fácilmente que no se omitió en ella diligencia alguna para suplir en lo posible esa falta, siendo la prosa en que está escrita sumamente fluida, apacible y sonora.

La segunda tragedia de Oliva es una traduccion libre de la *Hécuba* de Eurípides; y puede muy bien servir para hacer ver los defectos que ya los críticos de la antigüedad notaban en ese poeta, y las bellezas que los contrapesaban hasta el punto de grangearle tan alto renombre. El defecto capital de esa tragedia consiste en la falta de *unidad de accion;* pues no basta que los males y sucesos en ella representados sean todos pertenecientes á la infeliz reina de Troya, que es el único vínculo que los enlaza; sino que deberian reunirse en un solo centro, para excitar mas vivamente el terror y la conmiseracion de los espectadores; y en vez de verificarse asi, viene una desgracia tras otra, contribuyendo á borrar la impresion que la primera pudiera haber labrado. Bastaba para componer una tragedia (como se comprueba con el ejemplo de *Ifigenia en Aulide*, y aun con el mismo argumento de *Policena*, tratado ya en Italia desde el siglo XVI, y muy recientemente por el señor Nicolini, uno de los mejores trágicos que hoy posea esa nacion) el sacrificio de la princesa troyana, reclamado por la Sombra de Aquiles, y ejecutado por los Griegos que ar-

rancan la víctima de los brazos de su tierna madre; pero Eurípides unió á este asunto, no solo el de la muerte de Polidoro, hijo tambien de Hécuba, asesinado traidoramente por el rey de Tracia, sino la terrible venganza que tomó aquella, sacando los ojos á Polimnestor, y matando á su lado á sus dos hijos. Asi resultó necesariamente que ninguna de esas acciones está bien desarrollada; y que en vez de auxiliarse, se perjudican mutuamente.

En la tragedia griega estan aun mas separadas que en la española, y una sucede á otra: despues que Hécuba ha oido la relacion de la muerte de su hija, y mientras está preparándose para hacerle las honras funerales, viene una de las esclavas troyanas (que son las que componen el *coro*) y le presenta el cuerpo de Polidoro, arrojado por el mar en la playa. El autor español ha variado algun tanto este plan, probablemente para encubrir el defecto indicado; pero me parece que si ha logrado con ello desplegar una situacion bellísima, quizá ha agravado aun mas todavía la falta que intentaba ocultar. Muy digno es de alabanza, como capaz de producir un contraste muy tierno, ver que en el instante mismo en que acaban de separar á Policena de los brazos de Hécuba, y cuando se halla esta sumergida en el mas profundo dolor, procura el coro consolarla, recordándole que aun le queda un hijo querido, que podrá ampararla, vengar sus agravios, y renovar las glorias de Troya: la afligida madre parece que respira un momento con esa esperanza; y como los espectadores saben ya que Polidoro ha sido asesinado, no pueden menos de sentir doblada angustia al ver el engaño de la infeliz. Mas dura este muy poco: el coro ve venir como un

tronco nadando sobre las olas; y Hécuba, arrasado los ojos en lágrimas, no puede percibirle: el coro dice entonces: «Niño parece en su pequeña estatura; ¡oh qué miembros tan blancos! ¡oh qué rubios cabellos!» Y la triste reina recuerda al momento que es madre, y dice con este acento natural y patético: «¡O niño desventurado, cualquiera que eres, que asi pereciste en tan tierna edad!... Mas mucho mas desventurada tu madre, si viva la tienes, principalmente si no tenia mas que á tí!... Traedlo, mugeres, tomadlo del agua, que á tierra es llegado ya; enterrarlo hemos aqui; hacerle hemos con nuestras manos una sepultura, pues es compañero de nuestras desgracias...» Esto es sencillo y bello cuanto cabe: temblamos al contemplar cual será el dolor de Hécuba, cuando descubra que aquel es su propio hijo; el coro no se atreve á decírselo; pero ella insta, y aquel le responde: «Vedlo aqui, míralo tú.» — La desgraciada madre se acerca, y exclama con el acento mas agudo: «¡Oh hijo Polidoro!... ¿Asi vienes á consolar á tu mísera madre de la muerte de tu hermana?...» En el arte singular con que está preparada esta situacion hermosísima se descubre el talento trágico de Oliva.

Mas por desgracia tuvo luego que volver á anudar el cabo que habia dejado suelto; y llenos ya de sentimiento por la muerte del inocente huérfano y por la grave angustia de su madre, como que nos pesa que vengan á distraernos volviendo á hablarnos de Policena, y refiriendo detenidamente, aunque del modo mas bello, las circunstancias de su muerte.

He advertido otras dos mudanzas notables en la tragedia de Oliva, y en mi concepto ambas acertadas: poseida Hécuba del furor de una madre que ha visto

á su hijo asesinado por el mismo á quien confió su guarda, solo piensa en vengarse; y llamando con engaño á Polimnestor, y haciéndole entrar en la tienda juntamente con sus hijos, ejecuta su terrible proyecto. Asi me parece que hizo bien Oliva en suprimir la larga escena entre Hécuba y Agamenon, que mas bien detiene que apresura el curso de la accion dramática; pues no resulta ningun efecto de comunicar la reina su intencion de vengarse, sino manifestar el monarca griego su flaqueza, mostrando que halla justo el resentimiento, y desea que logre satisfaccion; pero que no se atreve, por temor á su ejército, á favorecer aquel designio: Oliva omitió, pues, este inútil coloquio; y solo hizo que apareciese Agamenon cuando ya verificada la venganza, le eligen por árbitro y juez Polimnestor y Hécuba. La defensa que cada uno de ellos hace de su causa me parece larga y fria, especialmente en el final del drama, en que todo debe ser accion vivísima y lucha de pasiones violentas; pero ya que Oliva la dejó casi cual está en el original griego, no me parece que hizo mal en apresurar la conclusion, terminando la tragedia con la brevísima sentencia que Agamenon pronuncia, condenando al que tan villanamente habia quebrantado la hospitalidad y buena fe.

Los Griegos, muy prendados de sus fábulas y tradiciones, y acostumbrados á contemplar con terror religioso las palabras fatídicas pronunciadas por personas muy infelices, deberian gustar mucho del final de la tragedia de Eurípides, en el que Polimnestor presagia á Hécuba que se convertirá en perra rabiosa, y se arrojará al mar; que morirá tambien Electra, por zelos de la esposa de Agamenon; y que este ha-

llará un fin sangriento dentro de sus mismos hogares; pero en el teatro moderno pareceria demasiado larga esa parte, colocada al fin; y el traductor español tuvo el tino de conocer que debia suprimirla, ó cuando menos acortarla.

En esa tragedia se ve confirmado lo que ya notó Aristóteles: que Eurípides solia descuidar el plan de sus tragedias, pero que era *el mas trágico* de los poetas; y si en el total de su obra, no menos que en el *prólogo* que le sirve de *exposicion*, seria de desear mayor artificio y enlace, cuando se examinan separadamente las diversas partes, casi se ocultan los defectos al lado de tan singulares bellezas. Razon tenia Quintiliano en decir que admirable para expresar todo linage de pasiones, no tenia Eurípides igual para retratar las que tienen por objeto la conmiseracion. En la *Hécuba* hay muchas escenas presentadas con el candor inimitable, con la verdad y sencillez que nos encantan en el teatro griego; y si aquella lengua, manejada por un escritor tan esmerado y tan suave como Eurípides, se brindó á representar sin deslucirlos los sentimientos mas tiernos del corazon humano, tambien puede afirmarse que en la traduccion española se ve juntamente hasta donde llegaba el talento de Oliva, y cuan hermoso instrumento halló en la lengua castellana para reproducir, en cuanto era posible, las bellezas del original.

Débese, pues, á ese insigne humanista haber indicado el mejor camino á nuestros poetas dramáticos, presentándoles los ejemplares griegos para que les sirviesen de norma: y no causa luego maravilla que otros ingenios españoles se dedicasen despues al mismo objeto, en un siglo en que se tenian en tanta es-

tima las obras maestras de la antigüedad. Asi hallamos, por ejemplo, que el docto Pedro Simon de Abril tradujo la *Medea* de Eurípides con la pura diccion que hermosea sus obras; y Pinciano habla, en su *Philosofía antigua poética, de la Iphigenia en Aulide*, del mismo autor griego, como de un drama traducido que se representaba en su tiempo en uno de los teatros de Madrid.

Mas por útiles que fuesen estos y otros ensayos semejantes, practicados en el mismo siglo, para trasladar á nuestra patria algunas antiguas tragedias, como estas no tenian de españolas sino estar escritas en castellano, no eran bastantes, á lo que yo alcanzo, para arraigar en el público el gusto á esa clase de composiciones; y se necesitaba dar un paso mas adelantado, á fin de sacar á la tragedia de la jurisdiccion de los eruditos y hacerla popular: los dramas de la clase indicada eran como esas armaduras bellísimas, guardadas en un palacio antiguo; se admiran como monumentos venerables, curiosos por su labor exquisita; pero no pueden servir para el uso y provecho del pueblo.

A mediados del mismo siglo XVI, floreció un preceptor de humanidades, Juan de Malara, que cultivó con mucha aficion el teatro, y compuso tambien varias tragedias: él propio en su *Philosofia vulgar*, impresa en 1568, alude expresamente á la de *Absalon*; y ademas de su testimonio, tenemos otro convincentísimo en el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, cuando despues de bosquejar la historia del teatro griego hasta Sóphocles, continúa asi:

Fueron en aquel tiempo asi agradables;
Mas en el nuestro en todo se han mudado,

Sino es en los sucesos espantables:
El maestro Malara fue loado
Porque en alguna cosa alteró el uso
Antiguo, con el nuestro conformado;
En el teatro mil tragedias puso,
Con que dió nueva luz á la rudeza,
De ella apartando el término confuso.

Estos versos son dignos de atencion por varias razônes: ante todas cosas conviene recordar que Malara y Cueva eran paisanos, ambos nacidos y residentes en Sevilla; que el último, como despues diremos, vió representar algunas de sus tragedias en dicha capital, ya por los años de 1579; y que por consiguiente no cabe testimonio de mas peso que el suyo en la materia de que se trata. Asi, aunque se tome por una exageracion andaluza lo de las *mil tragedias*, de que tanto se burla Signorelli, siempre resultará á los ojos de una crítica sana é imparcial que Malara compuso un número mas ó menós crecido de ellas; porque no es posible suponer que otro escritor dramático (que le alcanzó en vida, y que probablemente vió representar sus obras) osase afirmar ante sus mismos paisanos, que podian todos desmentirle, una cosa agena de verdad. Y nótese que no solo dice Cueva que Malara escribió, sino que *puso en el teatro* sus tragedias; lo cual aumenta en sumo grado la notoriedad de aquel hecho: ademas de que no podia tener Cueva ni el mas mínimo interes en inventar lo que asegura; antes bien, habiendo él propio compuesto tan temprano dramas de esa clase, ganaba en que se creyese que habia sido tal vez el primero que abrió tan ardua senda, en vez de manifestar que otro poeta anterior la habia ya trillado.

Otra cosa muy digna de notarse, aunque sea con disgusto y sentimiento, es que desde la infancia misma de la tragedia, empezaron nuestros dramáticos á quebrantar las estrechas reglas de ese género de composicion. El mismo Cueva, hablando de los autores cómicos que se habian mostrado *obedientes* á las indicadas *leyes*, siguiendo el *uso antiguo*, cita cabalmente al *Menandro bético Malara;* pero cuando le menciona como autor trágico, le atribuye la fatal gloria de *haber alterado en alguna cosa el uso antiguo*, conformándole con el de su tiempo: cosa realmente loable, si se hubiese limitado Malara á sacar á la tragedia de la tímida imitacion á que es natural que se redujese al dar los primeros pasos; pero de cierto reprensible, en el sentido en que parece deben tomarse las expresiones de Cueva, aficionado de suyo al desarreglo dramático, que procuró cohonestar con artificiosas razones, como se dirá en lugar oportuno. Parece, pues, constante (mientras no resulte otro indicio que lo contradiga) que Malara fue el primer trágico español que separándose de la segura pauta de los antiguos, dió el fatal ejemplo que produjo luego tantos y tan funestos extravíos.

Casi al mismo tiempo, ó poco despues que las de Malara, aparecieron dos tragedias, impresas en Madrid en el año de 1577, ocultándose su autor bajo el nombre de Antonio de Silva; pero que casi ciertamente son de un monge muy instruido, llamado Fr. Gerónimo Bermudez, á quien califica D. Nicolas Antonio de *varon notable por su doctrina sagrada y profana*, mencionándole como autor de un poema latino en elogio del famoso duque de Alba, que el propio autor tradujo *en verso suelto castellano*. Por lo

que respeta á sus composiciones dramáticas, merecen particular mencion; pues aunque no sean las *primeras tragedias españolas*, como su autor supuso, tal vez por no haberse impreso todavía ninguna otra, son por lo menos *las mas antiguas en verso castellano*, que hayan llegado hasta nuestros dias.

Son tambien notables por la calidad del argumento; pues las anteriores de que tenemos noticia, ó versaban sobre argumentos tomados del teatro griego, ó debian ser una especie de dramas sacros, con asuntos tomados de la Escritura; pero en las composiciones de Bermudez ya se ven argumentos originales, fundados en sucesos ocurridos en tiempos modernos y propios de una nacion vecina; en una palabra: ya notamos en ellas un paso atrevido del arte, que sintiéndose ágil y vigoroso, queria soltar las andaderas, para correr mas libremente.

La primera tragedia de Bermudez, intitulada *Nise lastimosa*, versa sobre el interesante argumento de Doña Ines de Castro; tan bello y propio para la escena, que en todos tiempos y naciones ha logrado merecidos aplausos. Mas se disputa si fue el citado autor español, ó el portugues Antonio Ferreira, el que le redujo primero á forma dramática; pues las tragedias de uno y otro se asemejan tanto, que parece indudable que uno de ellos se aprovechó, aunque sin decirlo, del ageno trabajo. ¿Mas cuál fue de entrambos?... Diré lo que me parece acerca de esta cuestion, sin engolfarme en ella, pero con llaneza y lisura: la *Nise lastimosa* se imprimió en Madrid en 1577, y aun se sabe que estaba escrita y dedicada dos años antes; y la tragedia portuguesa, titulada *Castro*, no se imprimió hasta mas de veinte años

despues, en el de 1598; pero como el autor de esta última hubiese muerto mucho tiempo habia (en 1569), es evidente que antes de esa época estaba compuesta su obra, aunque tardase tanto en publicarse. Consta por otra parte, que el monge Bermudez, de nacion gallego, residió algun tiempo en Portugal; pudo muy bien tratar allí á un humanista de tanto nombre como Ferreira; y aunque pudiera disputarse cual de ellos mostró al otro su composicion manuscrita, y aun alegarse á favor del español la anticipacion en publicarla, debo manifestar de buena fe que, cotejando entrambas obras, me parece que se descubre en la portuguesa el verdadero original.

Mas no por eso deja de merecer la obra de Bermudez que se la examine con particular atencion, ya por el mérito que en sí encierra, y ya por la temprana época en que apareció; indicando rápidamente, al analizarla, las diferencias de alguna monta que se hallen entre la tragedia española y la portuguesa; pues en todo lo demas no parece la una sino traduccion de la otra, hecha casi siempre con rigurosa sujecion, y las mas veces con singular acierto.

El plan de esta tragedia muestra claramente la infancia del arte, no solo por su escaso artificio dramático, sino por no haberse sabido aprovechar en él muchas situaciones bellísimas, con que el mismo argumento brindaba. Es, sin embargo, digno de notarse que las *unidades dramáticas* estan bastante bien guardadas; pues respecto de *la de accion*, no hay una escena ni una mínima parte del drama que no se encamine al fin único de saber cual será la suerte de Doña Ines de Castro, en medio de los peligros que la cercan; y respecto de la *unidad de tiempo* puede muy

bien suceder toda la accion en el espacio de uno ó dos dias. Aun respecto de *la de lugar*, solo lo varió el autor en los diversos actos, de los cuales aparece que unos se suponen en Coimbra, residencia de Doña Ines, y otros en diversos parages; pues ya se supone que el infante está ausente de ella, y ya que el rey viene luego á buscarla.

La *exposicion* (que llena la mitad del acto primero) es en lo que mas se distingue una de otra tragedia: en la portuguesa se expone el argumento por medio de un diálogo entre Doña Ines y su ama, algo largo y prolijo al principio, pero lleno despues de mil bellezas, de afecto y de ternura: cabalmente la infeliz amante se muestra aquel dia mas alegre y esperanzada que nunca; pero á pesar de eso, descúbrese en su corazon un fondo de melancolía, y aun se desprenden involuntariamente algunas lágrimas de sus ojos. El poeta se ha aprovechado de esta situacion para enterar indirectamente á los espectadores del amor del príncipe, de la union que estrecha á los dos amantes, y de los obstáculos que se oponen á ella.

La *exposicion* en la tragedia de Bermudez es menos sagaz y artificiosa: se verifica por medio de un monólogo, cansado y largo en demasía, en que el infante se duele de su ausencia, y entera á los espectadores de su pasion, de sus inconvenientes y peligros; siendo de advertir que esta escena, con que principia el drama español, es cabalmente la misma idéntica que se halla en el acto quinto de la tragedia portuguesa. ¿Porqué se resolveria Bermudez á tan grave mudanza?.. No tiene duda que con ella empeoró la exposicion del drama, haciéndola menos natural é interesante; pero probablemente se propuso un objeto

laudable, y que prueba que no carecia de talento dramático. Presentando Ferreira al infante en Coimbra, y sacándole á la escena en el momento despues de retirarse de ella Doña Ines, parece extraño que nunca se presenten juntos ambos amantes; y solo ha cuidado el poeta de aludir en el acto tercero á la ausencia del príncipe (al lamentarse su querida de la soledad en que la ha dejado) para lograr de este modo que parezca verosímil que se trame y se ejecute la muerte de Doña Ines, sin que pueda D. Pedro acudir á salvarla. Mas en la tragedia española el curso de la accion se muestra mas natural y llano: desde el principio mismo se sabe que está ausente el infante; hasta el acto tercero no se muestra en la escena Doña Ines; y asi se presenta como mas sencillo el que ambos no se vean, y el que D. Pedro no pueda hacer nada en favor de su querida; pues solo despues de verificada su muerte es cuando vuelve á Coimbra, y sabe su desgracia.

Lo mismo en una que en otra tragedia, concluye el primer acto con un diálogo entre el príncipe y su secretario, en que trata este de disuadirle de su pasion, mostrándole todos sus inconvenientes y peligros; y el ciego amante se muestra cada vez mas apasionado y resuelto. Se ve, pues, que desde el principio mismo queda la accion entablada, y empiezan los espectadores á temer las resultas de una pasion tan fogosa, y rodeada de tamaños riesgos.

La versificacion en el primer acto, asi como en los demas de la tragedia de Bermudez, está casi toda en *endecasílabos sueltos;* y es de alabar que se emplease esa clase de verso, como la mas propia para el drama entre cuantas entonces se conocian; y que no se pre-

firiesen otras mas artificiosas, ó se mezclasen inoportunamente varias, como muy en breve se hizo.

En esa composicion se trató igualmente de introducir en el teatro moderno los coros del antiguo, que sirviesen para eslabonar un acto con otro, y aun para el curso de la accion, entablando diálogo con los principales actores. Mas en el coro del primer acto ocurre una diferencia muy señalada entre una y otra tragedia: en la de Ferreira hay dos coros bellísimos, especialmente el primero, en que se celebran los bienes y las dulzuras del amor; siguiéndose despues otro en que se lamentan sus males, se refieren las ruinas de imperios que ha causado, y se concluye aludiendo diestramente á la peligrosa pasion del príncipe. Bermudez desechó la primera de estas composiciones, no sé con qué motivo, á no ser porque creyese que convenia mejor á una tragedia de esta clase reducirse á presentar al Amor como causador de males y estragos: ello es, que por una ú otra causa, se contentó con tomar de su modelo algunos pensamientos, quedando lejos de igualarle; y lo peor es, que no reparó en un escollo que estaba á la vista. En la tragedia de Ferreira la accion del primer acto pasa en Coimbra; por lo cual parece natural que se muestren las hijas de aquella ciudad, que son las que forman el coro; mas no puede decirse lo mismo de la tragedia de Bermudez; porque en ella no cabe admitirse que cante el mismo coro en Coimbra, donde se muestra luego Doña Ines, y en el parage en que al principio se presenta el infante, que se supone ausente.

Uno y otro poeta eligieron acertadamente para los coros otras especies de versos, diferentes del que emplearon para la *declamacion*, procurando que fuesen

mas cantables: generalmente se valieron de *versos de siete sílabas*, y otras veces de *sáficos adónicos;* siendo Bermudez el primer poeta castellano, á lo menos que yo sepa, que haya tratado de acrecentar nuestra métrica con algunas riquezas de la latina. No es necesario recordar que como todavía estaba muy poco extendido el uso del *asonante*, y eso meramente en el verso de ocho sílabas, no le empleó Bermudez ni en el de once ni en el de siete, lo cual les hubiera aumentado gracia y canturía. Pero se ve que se esmeró mucho mas en la versificacion de los coros, procurando darle facilidad y soltura, como se ve en este pasage del primer entreacto:

Tambien el mar sagrado
Se abrasa en este fuego;
Tambien allá Neptuno
Por Menalipe anduvo
Y por Medusa ardiendo.
Tambien las ninfas suelen
En el húmido abismo
De sus cristales frios
Arder en estas llamas;
Tambien las voladoras
Y las músicas aves,
Y aquella sobre todas
De Júpiter amiga,
No pueden con sus alas
Huir de Amor, que tiene
Las suyas mas ligeras.
¡Qué guerras, qué batallas
Por sus amores hacen
Los toros! ¡qué braveza
Los mansos ciervos muestran!
Pues los leones bravos
Y los furiosos tigres,

Heridos de esta yerba,
¡Qué mansos que parecen!
¿Qué cosa hay en el mundo
Que del amor se libre?
Antes el mundo todo,
Visible y que no vemos,
No es otra cosa en suma,
Si bien se considera,
Que un espíritu inmenso,
Una dulce armonía,
Un fuerte y ciego nudo
De Amor, con que las cosas
Estan trabadas todas:
Amor puro las cria,
Amor puro las guarda,
En puro amor respiran,
En puro amor acaban,
El cual nunca se acaba...

Nótase en estos versos facilidad y vehemencia, y guardado con propiedad el tono lírico que conviene á esta clase de composiciones; pero el primer coro de la tragedia de Ferreira muestra mas gala poética, mas aliento y lozanía; como se puede ver en este breve pasage, que ofrezco traducido para que sirva de muestra:

Por solo Amor la tierra
Adórnase de fuentes y verdura;
Brotan hojas los árboles; los prados
Matízanse de flores:
En blanda paz la guerra,
La aspereza en blandura,
Y mil odios convierte en mil amores.
Cuantas vidas deshace
La Muerte airada y dura,
El dulce Amor renueva;

Él solo es quien mantiene
Del mundo la hermosura;
Por él eterna vive y siempre nueva.

Preparado por el coro el ánimo de los espectadores, principia el acto segundo, en que aparece el rey, cercado de tres consejeros, que le instan para que con la muerte de Doña Ines libre al príncipe de lazos perjudiciales, y á la nacion de gravísimos daños: el monarca se excusa con la inocencia de aquella muger, y se niega á la dura sentencia que le proponen; pero los pérfidos consejeros le presentan aquel sacrificio como necesario, valiéndose de las artificiosas razones que en tales casos emplean los que intentan seducir á los príncipes, para que sobrepongan su voluntad á las leyes. Es de admirar el arte y facilidad con que está manejado el diálogo:

COELLO.

Señor, ¿qué hay que decir? Muera esta dama.

REY.

¿Que muera todavía?

PACHECO.

Señor, muera;
Porque vivamos todos.

REY.

¿No es crueza
Matar al inocente?

PACHECO.

Muchos puedes
Mandar matar sin culpa, habiendo causa.

REY.

¿Con qué causa ó color matamos esta?

PACHECO.

¿No basta que su sola muerte ataje
Los males que tememos de su vida?

REY.

¿Ella qué culpa tiene?

PACHECO.

Es ocasion.

REY.

¡Oh! que ella no la da: el infante quiere
Tomalla por traerme á tal estrecho.
¿Qué ley ó qué derecho la condena?

COELLO.

El bien comun, señor, larguezas tiene
Con las cuales abona muchas obras.

REY.

Asi que ¿estais en eso?

COELLO.

En eso; muera.

REY.

¿Que muera una inocente?...

COELLO.

Que nos mata.

REY.

¿Otro medio no habrá?

PACHECO.

Todo otro medio
Es daño conocido, no remedio.

REY.

Echémosla del reino.

COELLO.

El amor vuela.

REY.

En un santo y estrecho monasterio
Podremos encerralla.

COELLO.

Hele quemado.
Este fuego, señor, no muere luego;
Cuanto mas le resisten, mas se enciende:
¿Contra el amor qué fuerte hay que lo sea?

REY.

Matalla cierto es medio riguroso.

COELLO.

¿No ves, señor, que muchas veces mueren
Muchos sin merecerlo?... Dios lo quiere
Por el bien que resulta.

REY.

Dios lo haga.

PACHECO.

Tambien licencia tal los reyes tienen;
Que estan en su lugar.

REY.

Antes no tienen
Licencia para mas de lo que manda
La justicia y razon.

A pesar de esta sana máxima, digna de los labios de un monarca, el de Portugal cede con flaqueza á las instancias de sus consejeros, y se muestra inclinado á seguir su dictámen: mándales, en efecto, que vayan á prepararse; y él queda solo, lamentando la triste condicion del mando, y envidiando la dicha del labrador y del que vive tranquilo sin temor ni esperanza: este monólogo se reduce á explayar un pensamiento grave, que comprendió enérgicamente el poeta en un solo verso:

Nadie es rey menos que el que tiene reino.

Pero lo mas notable que tal vez hay en toda la tragedia de Bermudez, es el coro con que concluye este segundo acto; coro en que hay algunas estrofas superiores á las del poeta portugues, y que puede considerarse como una hermosísima *oda moral*, por el gusto de las de Horacio. En ella se admiran juntamente algunos pensamientos que rayan en sublimes,

expresiones vigorosas, y una versificacion en general tan bella, que es difícil sospechar que es una de las primeras tentativas que en ese género se hicieran:

CORO.

¡ Cuánto mas libre, cuánto mas seguro
Es el estado que de sí contento,
No se levanta mas de lo que huye
Grande miseria!

Tristes pobrezas nadie las desee;
Ciegas riquezas nadie las procure;
La bienaventuranza de esta vida
Es una medianía.

Príncipes, reyes y monarcas sumos,
Sobre nosotros vuestros pies teneis;
Sobre vosotros la cruel Fortuna
Tiene los suyos.

Sopla en los altos montes mas el viento,
Los mas crecidos árboles derriba,
Rompe tambien las mas hinchadas velas
La tramontana.

Pompas y vientos, títulos hinchados,
No dan descanso mas ni mas dulzura;
Antes mas cansan y mas sueño quitan
Al que los ama.

Como sosiegan en el mar las ondas,
Asi sosiegan estos pechos llenos,
Nunca quïetos, nunca satisfechos,
Nunca seguros.

Si la fortuna yo cortar pudiese
A la medida del deseo, nunca
Querria mas que asegurar la vida
De menesteres.

Quien mas desea las mas veces se halla
Triste y burlado; pocas veces duerme;
El fuego teme, vientos, aires, sombras,
Teme los hombres.

Rey Don Alonso, ¿porqué no te gozas
De ese tu cetro? ¿Porqué esa corona
Pesada llamas?... El peso del alma
¿Tanto te aflige?

En el acto tercero se nota mas arte, mas invencion y talento trágico que en los demas: cuando los espectadores estan ya temiendo las resultas de la determinacion del rey, aparece en la escena la desgraciada Ines, sola, separada de su esposo, rodeada de sus tiernos hijos, y acosada de fatales presentimientos. Escuchémosla hablar á ella misma:

Nunca mas tarde para mí que agora
El sol hirió mis ojos con sus rayos:
¡O sol claro y hermoso, cómo alegras
La vista que esta noche yo perdia!
¡O noche escura, cuánto me duraste!
En miedos y en asombros me trajiste,
Tan tristes y espantosos que creia
Que alli se me acababan los amores,
Alli de este alma triste los afectos,
Acá empleados. ¿Y vosotros, hijos,
Mis hijos tan hermosos, en quien veo
Aquel divino rostro, aquellos ojos
De vuestro caro padre, aquella boca,
Tesoro peregrino, mis amores,
Quedábades sin mí?.....
¡O sueño triste, cuánto me asombraste!
Tiemblo aun agora, tiemblo (¡Dios nos libre!)
De tan mal sueño y de tan triste agüero:
En mas dichosos hados Dios le mude.

Primero crecereis, amores mios,
Que de me ver que os lloro estais llorando,
Mis hijos tan queridos, tan hermosos;
En vida quien os ama y teme tanto,
¿En muerte qué hará?... Mas vivireis
Y crecereis primero, y estos ojos,
Que agora os son de lágrimas arroyos,
Dos soles os serán cuando con ellos
Os vea rutilantes y gallardos
Correr por esos campos do nacisteis,
Delante vuestro padre, en muy lozanos
Caballos, á porfía cual primero
El rio pasará á ver vuestra madre:
Dos soles os serán cuando con ellos
Os vea rutilantes y gallardos
Cansar las fieras, y mostrar tal brio
Que amigos os adoren, y enemigos
De vuestro padre tiemblen. Esto vean
Mis ojos; vean esto, y luego vengan
Por mí mis hados: aquel dia venga
Que ya me está esperando; en vuestros ojos
Hincaré yo mis ojos, hijos mios,
Mis hijos tan queridos; vuestra vida
Por mia la tendré, cuando esta acabe.

La desgraciada Ines habia tenido un ensueño fatal, que le habia dejado en el corazon una profunda melancolía; ensueño que sirve, no solo para dar al cuadro un color sombrío, y conmover vivamente el ánimo de los espectadores, sino para ofrecer á lo lejos la funesta catástrofe. Preséntase el ama ó confidenta de Ines para consolarla; y entablan las dos este interesante diálogo, en que debe celebrarse la maestría con que está descrito el sueño: la circunstancia de esconder Doña Ines á sus hijos, para salvarlos de la furia de los leones, y quedarse ella la última, expuesta á

su furor, es un pensamiento tan delicado, tan tierno, tan propio de una madre, que el mejor trágico del mundo pudiera con él honrarse.

AMA.

¿Qué llantos y qué gritos, mi señora,
Eran los de esta noche?

DOÑA INES.

¡O ama mia!
La muerte ví esta noche cruda y fiera.

AMA.

Entre sueños te oí llorar, y tanto
Que de miedo y espanto quedé fría.

DOÑA INES.

Aun agora se me pasma el alma,
De aquellos grandes miedos asombrada
Y sombras de la muerte á sus umbrales.
¡Ay triste! que cansada y desmayada,
Cansada de llorar la soledad
Que allá consigo lleva y acá deja
El príncipe con su negra partida,
Tan triste amanecí que la tristeza
Me trajo en sueños uno tan pesado,
Que aun agora no puedo con su peso.
Porque soñé que estando en esta sala
Con estos niños, como estoy agora,
Entraban tres leones desatados,
Que arremetiendo á mí, con duras garras
Los pechos me rasgaban. Yo cuitada,
Que en angustia tamaña me veia,
Por mi señor gritaba,
Mis hijos escondia;
Pero á mí no podia,
Que no me daban tiempo:
Entonces me parece que rendía
Con tantas ansias el vital aliento,
Que aun agora no sé si ya le tengo.

Alli dejaba, pues, este alma triste,
De mí arrancada con las esperanzas
(Que esta era mayor muerte que la muerte)
De poder ver á mi señor Don Pedro.

AMA.

¡Ay, cuál quedaria esa alma tuya
Tan muerta! ¡Dios te guarde! Mas á veces
El pensamiento triste trae visiones
Escuras y medrosas; el cuidado
Con que, señora mia, adormeciste,
Te trajo estos espantos tan extraños.

DOÑA INES.

Lloro el dolor sin par y sin mancilla
De mi señor y bien, cuando tal oya.

AMA.

¿Qué hay que llorar ensueños?

DOÑA INES.

No sé que es;
No sé qué peso es este que me aflige.
Solia ser que cuando yo quedaba
Sola sin mi señor, en él soñaba,
Y sueños tan suaves que las noches
Me parecian cortas para en ellas
Con él gozarme: (¡ay, sueños engañosos!)
Alli creia que conmigo hablaba
Y yo con él, y aquellas sus palabras
Con él solemnizaba; á su partida,
No enteras, sino medias,
Lloroso y tierno me las repetia;
Alli con fiel blandura detenido
Y asidó con mis brazos, hasta el punto
Que recordando de tan dulces burlas
Hacia de ellas veras, y el sentido
Embeleñaba de arte que las noches
Con él se me pasaban y aun los dias;
Mas esta triste noche con la vida

Se me acababan todas estas burlas.

AMA.

Otro dia, señora, mas alegre
Verás; y la corona que te espera
Tendrás sobre esos tus cabellos de oro.
Alégrate entre tanto, reina mia;
Deja esas bajas sombras y esos miedos,
Con que el amor en tí sus suertes hace.

DOÑA INES.

¡Oh, mi señor, quién hora aqui te viera,
Y en tus hermosos ojos se mirara!
¡Ay! no entiendo estas lágrimas; parece
Que el alma derretida se me cae:
Pronóstico de eterno apartamiento.

La relacion del sueño, contenida en la tragedia portuguesa, es tambien muy hermosa; y ofrece dos circunstancias que tal vez no debió omitir ó variar el poeta castellano. A mí me parece mas poético que Doña Ines sueñe haber visto aquellas fieras,

Hallándose en un bosque, oscuro y triste,
Cubierto con horror de negra sombra....

que no en su *sala*; y tambien creo mas bello el imaginar que venia furioso contra ella un leon, el cual luego se amansaba y retrocedia (aludiendo á lo que acontece luego con el rey); y que fueron despues unos lobos los que la despedazaron con sus garras.

La tristeza que oprime el corazon de la infeliz le hace acordarse cada vez con mas vehemencia de su ausente esposo; y es de admirar el arte con que el poeta pone, para consolarla, en boca del ama el tierno recuerdo de sus hijos, y la tranquilidad que inspiran las bellezas del campo; pero nada es bastante á calmar la inquietud de Doña Ines, que cada vez

aparece perseguida con mas angustia por tristísimos presentimientos :

Jamas mis ojos tanto se quejaron
Por mi señor, ni el triste pensamiento
De mí le imaginó tan olvidado.
Mi bien, ¡ Dios te me guarde! que sospecho
Que algun mal te detiene, algun mal grave.
El alma se me arranca de este cuerpo ;
Parece que volar para tí quiere;
Parece que la huyes, que me dejas :
¡ Ay, pensamientos, tristes pensamientos,
Escuros y pesados, idos, idos!....

AMA.

Quien llama á la tristeza mal la puede
Lanzar de sí; que á veces en el gozo
Tan furiosa se entra, que le turba.
Mira estos angelicos, tan seguras
Y ciertas prendas del amor tamaño
Con que engendrados fueron : en sus ojos
Esos tuyos alegra, que deshechos
Estan en crudas lágrimas. No llores,
Que pierdes esos ojos : ¡ ay ! no vean
En ellos tantas muestras de tristeza
Aquellos cuya gloria es verte alegre.
¿No ves como las aguas de este rio
Corren á saludar á tus amores?
De allá te oye, señora ; ellas le traen
A la memoria, en tí sola empleada,
Este aposento tuyo, donde mora
Contigo siempre su dulcísima alma.
¿Tan esmaltados y tan frescos campos,
Debajo de un tan despejado cielo,
Quién los verá que luego no se alegre?
Oye los dulces cantos y alboradas
Con que los pajaritos te festejan,

Por entre esa arboleda deleitosa.
Espera, espera de gozar todo esto
En algun tiempo con doblado gusto,
Libre de la fortuna y de sus miedos,
Señora de tu bien y de esta tierra.

DOÑA INES.

¡Ay, ama mia, quien no te tuviera
Qué mal llevarà tales accidentes!
Bien veo que son vientos, que son sombras,
Que amor me representa; mas agora
Parece que me aflige la tristeza
Mas de lo acostumbrado; agora temo
Mas, y no sé qué temo.

El corazon de Ines no la engañaba: apenas acaba de pronunciar esas palabras, cuando entran despavoridas las mugeres de Coimbra, y le anuncian su peligro y su próxima muerte: esta escena es admirable; el terror y la compasion se graduan de un momento á otro; y al concluirse, queda el espectador entregado á la mayor agitacion y angustia:

CORO.

Tristes nuevas mortales,
Tristes nuevas te traigo, ¡oh Doña Ines!
¡Oh triste! ¡oh cuitadilla!
Que no mereces tú la cruda muerte
Que presto te darán.

DOÑA INES.

¿Qué dices? Habla.

CORO.

No puedo: lloro.

DOÑA INES.

¿De qué lloras?

CORO.

Veo
Ese rostro, esos ojos, esa.....

DOÑA INES.

¡Ay, triste,
Triste de mí! ¿Qué mal, qué mal tamaño
Es ese que me traes?

CORO.

Mal es de muerte.

DOÑA INES.

¿Mal grande?

CORO.

Todo tuyo.

DOÑA INES.

¿Qué me dices?
¿Es muerto mi señor?... ¡Infante mio!

CORO.

A tí te matarán; él por tí vive:
Por tí morirá luego.

AMA.

¡No permita
Dios tanta desventura!

CORO.

Cerca viene
La muerte que te busca; ponte en salvo:
Huye, cuitada, huye, que ya suenan
Las duras herraduras: gente armada
Corriendo viene. Aqui viene á buscarte
El rey determinado (¡oh desdichada!)
A descargar su saña en tí. Tus hijos
Esconde, si hallas donde; no les quepa
De esos tus hados parte.

DOÑA INES.

¡Oh sin ventura!
¡O sola, sin abrigo! Señor mio,
¿Dónde estás que no vienes? ¿quién me busca?

CORO.

El rey.

DOÑA INES.

¿Pues qué me quiere?

CORO.

¡Rey tirano!
Y tales los que tal le aconsejaron:
Por tí pregunta, y á tus tiernos pechos
Con duro hierro traspasar pretende.

AMA.

Cumpliéronse tus sueños.

DOÑA INES.

¡Sueños tristes,
Cuán ciertos me salís y verdaderos!
¡Oh mi espíritu triste! ¡oh alma mia!
¿Porqué lo que creias y veias
No quisiste creer? ¡Ay, ama! huye,
Huye de esta ira grande que nos busca:
Yo sola quedo, sola aunque inocente.
No quiero mas socorro; venga luego
Por mí la muerte, pues sin culpa muero:
Vosotros, hijos mios, si ella fuese
Tan cruda que de mí apartaros quiera,
Por mí gozad acá de aqueste mundo.
Socórrame hora Dios; y socorredme,
Mugeres de Coimbra; ¡oh, caballeros,
Ilustre sucesion del claro Luso,
Pues veis una muger en tal estrecho,
Amigos socorredla!....
Mis hijos, no lloreis; que tiempo os queda:
Gozaos de esta madre en cuanto os vive;
Y vosotras, amigas, rodeadme,
Cercadme en torno todas; y pudiendo,
Libradme agora, porque Dios os libre!

Para concluir dignamente este hermoso acto, ha colocado el poeta un coro, en que reina cierto tono grave y severo, sumamente propio de la composi-

cion, y que contribuye á darle un aspecto religioso y solemne:

CORO.

Teme tus yerros, juventud lozana;
Abre los ojos; tus postrimerías
Piensa; del tiempo siempre te aprovecha,
Que va volando.
¡Oh, cuán en vano del pasado tiempo
Breve momento querrás algun hora!
El que presente tienes atesora,
No te se pierda.
Oro ni plata ni las margaritas
Mas preciosas que los hombres aman,
Y por habellas de las hondas venas,
Muerte no temen,
Nunca pudieron ni jamas podrian
Comprar un punto de este tiempo libre:
Príncipes, reyes y monarcas sumos,
No se descuiden.
Corre mas que ellos el ligero tiempo;
Ni valen fuerzas ni belleza vale;
Todo deshace, todo huella y pisa;
Nadie le fuerza.

El acto cuarto principia con una rapidez sumamente trágica: apenas aparece el rey, rodeado de sus consejeros, cuando el coro dice á la infeliz madre:

¿Ves la muerte?
Vete á entregar en ella: date priesa,
Tendrás que llorar menos.

Despues se despliega la escena mas importante de la tragedia; pues que en ella se va á resolver la única cuestion sobre que versa: ¿logrará Ines ablandar al irritado monarca, ó será víctima de su amor al infante?... La alocucion que dirige la desventurada,

para amansar el enojo del rey, está hecha con mucho acierto; y es fácil percibir la destreza con que presenta siempre por delante á sus inocentes hijos, como el medio mas á propósito para enternecer el ánimo del monarca:

DOÑA INES.

Amigas,
Venid tambien vosotras; á tal punto
No me dejeis: pedid misericordia,
Pedid misericordia para aquesta
Tan inocente cuanto desdichada;
Llorad el desamparo de estos niños,
Tan tiernos y sin madre. — Mis amores,
El padre veis aqui de vuestro padre;
Aquel es vuestro abuelo y señor nuestro:
La mano le besad; á su clemencia
Os entregad, pedidle que la emplee
En esta vuestra madre, cuya vida
Os vienen á robar.

CORO.

¿Quién puede verte
Que no se ablande y llore?

DOÑA INES.

Señor mio,
Esta es la triste madre de tus nietos;
Estos son hijos de aquel hijo tuyo,
Legítimo heredero de tu reino:
Esta es aquella triste muger flaca
Contra quien vienes de crueza armado.
Aqui, señor, me tienes: tu mandado
Bastaba solo para que aqui, donde
Agora estoy, sin falta te esperara,
En tí y en mi inocencia confiada.
Todo ese estruendo de armas y caballos
Pudieras excusar; porque no huye
Ni teme la inocencia de frontarse

Con la justicia. Y ciertamente cuando
Mis pecados y culpas me acusaran,
A tí fuera á buscar, á tí tomara
Por valedor y amparo. Agora veo
Que tú me buscas; veo tus réales
Y pïadosas manos, pues quisiste
Por tí mismo informarte de mis culpas:
Como buen rey, señor, las mira, y juzga
Como clemente y justo, como padre
De tus buenos vasallos, á los cuales
Jamas piedad negaste con justicia.
¿Qué ves en mí, señor, qué ves en esta
Que á tus manos se viene tan segura?
¿Qué furia, qué ira es esta con que vienes
Como contra enemigos capitales,
Que tu reino anduvieran abrasando?
Yo temo, señor mio, temo y tiemblo
De verme aqui, delante tu grandeza,
Muger moza, inocente, sïerva tuya,
Sola, sin compañía y sin abrigo
Que de tu saña grande me defienda.
Señor, tu acatamiento me embaraza
La lengua y los sentidos; pero puedan
Estos niños tus nietos defenderme:
Por mí, si tú los oyes, hablan ellos;
Aunque con lengua no, porque no pueden;
Háblante con sus almas preciosas,
Con sus edades tiernas te dan voces,
Con su sangre, que es tuya; y su cuïta
Te está piedad pidiendo: no les niegues
Lo que tan justamente, señor, piden.
Tus nietos son, que nunca visto habias;
¿Y agora que los ves, quitarles quieres
La gloria y el placer que allá en sus almas
De verte les está Dios revelando?...

El papel que representa el rey en toda esta escena

es innoble y mezquino; y no responde á Doña Ines sino cosas insulsas y frias, no menos que los dañados consejeros, que solo le dicen secamente que se prepare á morir; pero cuando el poeta hace hablar á Doña Ines, encuentra generalmente acentos propios y patéticos: asi se expresa la infeliz en sus últimas instancias al rey, antes de salir de la escena:

Mas pues ya muero,
Oyeme hora, señor, oye primero
La voz postrera de esta mi alma triste.
Con estos pies me abrazo; que no huyo:
Aqui, señor, me tienes.

REY.

¿Qué me quieres?

DOÑA INES.

¿Qué te puedo decir que tú no veas?
Pregúntate á tí mismo lo que haces;
La causa que á rigor te mueve tanto:
A tu conciencia sola me remito.
Si se engañó el infante desdichado
Con lo que en mí sus ciegos ojos vieron,
¿Qué culpa tengo yo, qué culpa tengo?
Paguéle aquel amor con otro amor;
Flaqueza acostumbrada en tal estado:
Si contra Dios pequé, contra tí no.
No supe defenderme, díme toda,
No á extrangeros ni enemigos tuyos,
A quien secretos grandes descubriese
De mí fiados, no; sino á tu hijo,
Príncipe de este reino: ¿pues qué fuerzas
Contra las de él tenia mi flaqueza?
Igual amor entre los dos habia,
Muy por igual trocamos nuestras almas,
Esta que hora te habla y la de tu hijo.
En mí matas á él; él pues te pide
Vida para estas prendas, concebidas

En tanto amor. ¿No ves como parecen
A aquel tu hijo, señor mio, todos?...
¿Mátasme á mí? Pues todos ellos mueren.
No lloro ya mi muerte ni la siento,
Aunque con tanta crüeldad me busca,
Aunque la flor me cortas de estos dias,
Indignos de tan lastimoso golpe;
Mas lloro aquella muerte, triste y dura
Para tí y para el reino, que muy cierta
La veo en el amor que esta me causa.
No vivirá tu hijo; ni es posible
Vivir, pues por él muero: dale vida
Con me la dar á mí; que yo iré luego
Donde jamas parezca; y estas prendas
Conmigo llevaré, pues no conocen
Otros pechos sino estos que tú quieres
Quitalles. ¿No llorais, mis angelicos?
Llorad, llorad, pedid justicia al cielo,
Pedid misericordia á vuestro abuelo,
Cruel contra vosotros. ¿Mis amores,
Quedais acá sin mí, sin vuestro padre,
Que no me viendo á mí, no podrá veros?
Mis angelicos, abrazadme; voyme:
¡Ay, que ya vuestra madre os desampara!
Amores, despedíos de estos pechos
Que habeis mamado con dulzura tanta.
¡Ay! cuando venga vuestro padre triste,
¿Qué hará de sí? ¿Qué será de vosotros?
Hallaros ha orfanitos y señeros;
No verá á quien buscaba: verá llenas
Las casas y paredes de mi sangre.
Iráse donde yo me paseaba,
No me hallará; no me verá en el campo,
No en el jardin y cámara; hele muerto.
¡Ay! véote venir, mi bien, por mí:
Mi bien, ya que yo muero, vive tú;

Ampara estos tus hijos tan queridos;
Y esta mi sangre pague los desastres
Que á ellos esperaban. Rey, señor,
Pues puedes socorrer á males tantos,
Socórreme, perdóname.... No puedo,
No puedo mas decirte.....

Despues de irse la desdichada madre, parece que el rey se apiada; y entonces el coro, desempeñando el oficio que solia en los dramas antiguos, celebra aquel anuncio de clemencia:

¡O rey piadoso!
Vivas muy largos años, pues perdonas:
Dios te prospere con favores grandes
Del cielo; y muera aquel tan alevoso
Que su dura intencion lleva adelante.

Como nada hay que produzca efecto mas trágico que mantener incierto el ánimo de los espectadores, vacilando entre el temor y la esperanza, es de celebrar que el poeta dejase entrever por un momento la de salvar á Doña Ines; pero apenas luce, cuando se apaga para siempre: los enconados consejeros vuelven á insistir con el monarca, hasta que arrancan de su flaqueza que consienta en tan injusta muerte. En el diálogo que con ese objeto se entabla, hay un pasage que merece citarse por su vehemencia y rapidez, en términos que recuerda algunos semejantes de Alfieri:

REY.

No veo culpa que merezca pena.

COELLO.

Aun hoy la viste; ¿y no la ves ahora?

REY.

Mas quiero perdonar que ser injusto

COELLO.

Injusto es quien perdona justa pena.

REY.

Antes en ese extremo pecar quiero
Que en la crueldad; pecado abominable.

COELLO.

No se consiente al rey pecar en nada.

REY.

Soy hombre.

COELLO.

Pero rey.

REY.

El rey perdona.

COELLO.

Perdona con razon.

REY.

¿Qué mas razones
Que ver á una inocente, moza, y madre
De hijos de mi hijo, y tan querida
Que á todos mato, si la mato á ella?

Apenas suelta al fin el rey una palabra, dejándolos libres para que hagan lo que estimen justo, cuando los tres consejeros ponen término al acto cuarto con estas palabras terribles, anuncio ya de muerte:

COELLO.

Esta licencia y nuestro celo basta:
Vamos, Pacheco, vamos.

MERINO Y PACHECO.

Vamos: muera!

La presencia continua del coro en los antiguos dramas ofrecia grave embarazo á los poetas, y aumentaba la dificultad de guardar la *unidad de tiempo*; pues no les dejaba tanta anchura para distribuirle cómodamente, suponiendo sucedidas algunas cosas

fuera de la escena; facultad de que disfrutan los modernos, una vez que el teatro queda despejado y solo, durante los entreactos. Esta reflexion se ocurre de nuevo, al contemplar con disgusto en la tragedia de Bermudez que apenas salen los últimos actores de la escena, pronunciando su terrible amenaza, cuando empieza á clamar el coro:

Ya murió Doña Ines, matóla amor....

Siguen despues quejas y lamentaciones por tan triste acontecimiento, alternando dos coros; pero lo que en ellos hay mas digno de elogio son los siguientes versos, en que se hallan algunas pinceladas bellísimas:

Lloremos todos la tragedia triste
Que muerte tan cruel al mundo deja.
Agora aquel espíritu sagrado,
Que tan hermoso cuerpo gobernaba,
Regocijado va volando al cielo;
Agora aquella sangre esclarecida
Desampara los miembros, tan graciosos
Que nunca pudo la naturaleza
Formar cosa mejor ni semejante.
Yace en su sangre envuelta la cuitada,
A los pies tiernos de sus tristes hijos,
Que á ellos acudió la sin ventura;
Mas ellos no pudieron guarecella,
Porque los tiernecicos no tenian
Fuerzas para quitar los duros hierros
A manos tan crueles, que á sus ojos
Tan delicadas carnes traspasaban....
¡O manos crudas! ¡corazones duros!
¿Cómo hacer pudisteis tal crueza?
Otras manos habrá que os los arranquen
Tan crudamente.

En la tragedia portuguesa está manejado con mas arte el final de este acto: los consejeros parten á dar muerte á Doña Ines, y el rey se queda unos momentos mas en el teatro; en cuyo tiempo el coro le reconviene por su resolucion, y se lamenta de los males que ya preve, diciendo al monarca cómo no oye los quejidos de la inocente y los llantos de sus tiernos hijos. Asi parece mejor preparado y mas verosímil que, despues de aquel breve espacio, se suponga sucedida la muerte de Doña Ines, y se oigan las lamentaciones del coro.

Verificada la catástrofe antes del quinto acto, naturalmente se ocurre que han de faltar materiales al poeta para concluir el drama; y que los únicos que podrá hallar á mano serán el dolor y la desesperacion del príncipe, al llegar á saber tan triste acaecimiento. Asi se verifica: llega el inquieto esposo, lleno de agitacion y pesadumbre, pero ageno de sospechar el daño sucedido; antes bien como que se consuela y complace con la idea de ir á ver á su amada; y si es de reprender el tono impropio de la tragedia, que reina en toda la relacion que pronuncia el infante, es por otra parte muy digno de elogio que el poeta presente el contraste que debe resultar de la alegría de D. Pedro, al ir á reunirse con su esposa, y del conocimiento que ya tiene el público de su desastrada muerte. Cuando aquel se muestra mas lleno de esperanzas, aparece de pronto el fatal mensagero; y no deja de mostrar bastante talento el poeta en el modo con que prepara y da despues la funesta noticia:

MENSAGERO.

¡Oh triste mensagero! tristes nuevas
Las que, señor, te traigo.

INFANTE.

¿Pues qué nuevas?

MENSAGERO.

¡Crueles nuevas! y pues á traellas
Me atrevo, contra tí cruel me muestro.
Pero, señor, primero que las oigas,
Tu espíritu se cohorte y en él finge
La mayor desventura que podia
Agora acontecer; que gran remedio
Es el estar armado contra todo.

INFANTE.

No te entiendo: declárate.

MENSAGERO.

¿Qué piensas
Que puede agora ser lo que te traigo?
Haz cuenta que perdiste tus estados,
Y que es muerto tu hijo, nuestro infante,
Y que abrasó tu reino un bravo fuego
Venido de los cielos, y tú quedas
Solo para llorar un mal tamaño.

INFANTE.

Suspenso estoy: prosigue, que acrecientas
El mal con la tardanza.

MENSAGERO.

Señor, sufre
Con ánimo rëal tan gran desastre:
Tu corazon, que siempre á la fortuna
Se mostró fuerte, agora, agora es tiempo
Que tome nuevas fuerzas; la fortuna
Todas las suyas contra tí ha mostrado.
A la mayor mancilla que pudiera
Te trajo ya, señor; no hay que temella:
Es muerta Doña Ines, que tanto amabas.

INFANTE.

¡Oh Dios! ¡oh cielos! ¿qué es lo que me dices?

MENSAGERO.

De muerte tan cruel, que es dolor nuevo;
Decírtelo no oso.

INFANTE.

¿Es muerta?

MENSAGERO.

Muerta.

INFANTE.

¿Es muerta Doña Ines?

MENSAGERO.

Es.

INFANTE.

¿Cómo?

MENSAGERO.

A hierro.

INFANTE.

¿Quién la mató?

MENSAGERO.

Tu padre. — La inocente
Hoy fue con gente de armas asaltada;
Que por estar segura no huyó:
Ni la valió el amor con que te amaba,
Ni de sus tiernos hijos el amparo,
Ni aquella su inocencia tan probada
Con que pidió perdon al rey tu padre,
Que de piedad llorando se le dió;
Mas aquellos malditos alevosos,
Contra aquel su perdon tan merecido,
Desnudas sus espadas vanse á ella;
Los pechos le traspasan crudamente.

No sé porqué en este lugar omitiria el poeta castellano una circunstancia interesante y poética, que se halla al fin de esa relacion en la tragedia portuguesa:

Matáronla abrazada con sus hijos,
Que teñidos quedaron con su sangre.

Sabida ya la muerte de Doña Ines, todo lo restante del drama se reduce á lamentaciones del príncipe; las cuales, como era de temer, suelen rayar en afectadas y declamatorias, disminuyendo la impresion dolorosa causada por el triste suceso; pero á veces el poeta español ha imitado con mucho acierto la rapidez y vehemencia con que Ferreira pintó hermosamente en algunos pasages el furor y desórden con que se expresan las pasiones en su delirio:

INFANTE.

Yo con mis manos abra aquellos pechos,
De ellos arranque aquellos corazones,
Que usaron tal crueza; y luego muera.—
Yo te perseguiré, rey mi enemigo:
Presto verás del cielo bravo fuego
Que caiga sobre tí furiosamente,
Que todo el reino abrase. Destruidos
Verás á tus amigos; desterrados
Los unos, y los otros en prisiones,
Los otros verás muertos: de su sangre
Se regarán los campos, y de madre
Saldrán los rios, en venganza justa
De aquella sangre real.— O tú me mata,
O huye de mi saña; que ya agora
Por padre no te tengo;
Tu mortal enemigo
Me llamaré, y no hijo.

Por lo que se ha dicho acerca de esta tragedia, se deja entender que si no puede citarse como dechado de perfeccion, abunda no obstante en singulares bellezas; y que tal vez no sea fácil hallar muchos dramas que puedan compararse con este, entre los que ofrecen otras naciones por la misma época. Hasta pudiera

decirse (si fuera posible prescindir de que probablemente se escribió la tragedia de Ferreira antes que la de Bermudez) que siendo esta una de las primeras del teatro trágico español, le anunció mejor suerte y debió hacerle concebir mayores esperanzas que las que despues se realizaron.

La segunda tragedia de Bermudez es tan inferior á la primera, que hasta ha aumentado los motivos de sospechar que realmente el poeta castellano tuvo algun ejemplar delante en una de ellas, y se extravió desacordadamente cuando le faltó en otra. La sola eleccion del argumento basta para colocar ambas obras á larga distancia; pues si la desgracia de Doña Ines de Castro ofrece un campo verdaderamente trágico, no asi la atroz venganza que tomó el príncipe, despues de alzado al trono, contra los homicidas de su esposa; que es á lo que se reduce la tragedia de *Nise laureada*, asi llamada por la coronacion de Doña Ines, celebrada despues de su muerte.

Si el argumento de esta tragedia no podia ofrecer sino la pintura horrible de un rencor implacable, y la escasa conmiseracion que pueden excitar unas personas que habian cometido tan atroz crímen contra una muger desvalida, era de temer que el poeta acabase de afear su obra con partes inútiles y prolijas declamaciones: y asi se verificó por desgracia. En esta tragedia abundan la afectacion y pedantería, unidas á la insulsez y bajeza; hállanse mezcladas torpemente alusiones á la sagrada Escritura, recuerdos importunos de fábulas paganas, retales de historia y harengas de colegio; y ya se deja entender que ahogada bajo tan pesada balumba, no puede oirse la voz natural y suave de los afectos, que se encamina derecha al co-

razon: hasta se notan frecuentemente tales resabios de mal gusto, que no parece la tragedia de Bermudez obra de su siglo, sino de época posterior.

Por colmo de desacierto, mostró mas en ese drama el inmoderado uso de galas poéticas, y hasta quiso lucir su maestría en la versificacion, variándola sin tino ni mesura. Asi es que el mismo poeta cuidó de advertir que empleaba « verso phalectio, endecasílabo, media rima, sonetos, canciones, octavas rimas, versos adónicos, tercetos, odas, y sáphicos adónicos; » y como si no bastase tan inoportuna ostentacion, quiso tambien lucir la sutileza de su ingenio, presentando varios adornos y pespuntes frívolos y pueriles, conocidos ya en España en el siglo XV, abandonados luego cuerdamente durante el reinado del buen gusto, y restablecidos despues con creces cuando subió de todo punto la corrupcion y estrago: hablo de los *encadenados* y *ecos*, mucho mas impropios y absurdos en las composiciones dramáticas que en ninguna otra.

A pesar de tan graves defectos, asi en la invencion de la obra como en su desempeño, alguna que otra vez descubre Bermudez su talento nada vulgar, no solo como poeta, sino como escritor dramático; bastando para comprobar este concepto ofrecer algunas muestras, que si no me engaño, lo merecen.

En el primer acto se presenta el príncipe quejándose de su desgracia; y el obispo de Coimbra intenta consolarle con el sermon mas largo é importuno que puede imaginarse: baste decir que principia (como la donosa harenga del abogado en los *Litigantes* de Racine) nada menos que desde la creacion del mundo. Preséntase luego el alcaide de la ciudad con las llaves

del alcázar, y despues el aya con los hijos de Doña Ines: en cuyo punto principia esta escena, que no carece de verdad y energía:

REY.

¡Oh hijos mios, y de aquella madre
Que el mundo malo merecer no pudo!
¡La bendicion de aquel eterno padre
Del cielo y de la tierra os comprehenda!
Tan favorable el cielo siempre os sea,
Que la tierra os adore largos años.

AYA.

Señor, ha sido tanto el alborozo
De sus sagradas almas estos dias,
Que tu buena venida adivinaban,
Que á veces el placer que en ellos siento
Es tan sobrado en mí, que lo derramo
Por estos ojos mios, como agora.

REY.

¿Hijos de mis entrañas, conoceisme?
¿Amores, dónde es ida vuestra madre?
¿Porqué se fue? ¿porqué os dejó tan solos?

AYA.

Su madre desde el cielo los bendice.

REY.

Bien fuera que en la tierra los criara.

AYA.

En esta vida no hay eterna cosa.

REY.

La triste remembranza de su muerte.

AYA.

Y el gozo alegre de su eterna vida.

REY.

En fuerte punto la perdí de vista.

AYA.

No aquel amor mas fuerte que la muerte.

REY.

Ni aquel celo mas duro que el infierno.

AYA.

Los ángeles querian coronalla.

REY.

Las furias del infierno destruilla.

AYA.

La grande ira de Dios sobre ellos caiga!

REY.

O sobre mí, si no los destruyere.

Enconado en su venganza, el monarca portugues insiste en ella, despreciando el sobrenombre de *cruel* con que teme que le apelliden, como por el mismo tiempo acontecia á los dos reyes de Castilla y de Aragon, todos del propio nombre. Entonces el coro lamenta la suerte del reino, en la siguiente cancion:

¡Cuán mal afortunado
El rey puede llamarse
Que de cruel tristeza está tocado;
Y cuánto lamentarse
El reino desdichado
Que mereció tal rey por su pecado!
¡Oh patria Lusitana,
De piedad despojada
Mas que la inhabitable sierra hircana!
Ya hace en tí mesnada
La triste sombra insana
De la otra infernal furia castellana.
¿No te asombra el bramido
Del fiero leon hambriento,
Que al pueblo baja ya desde el ejido,
Y con rabioso aliento
Busca despavorido
La res que menos halla de su nido? etc.

Casi al principio del segundo acto hay otro coro, digno de notarse por la suma facilidad y fluidez de la versificacion, que parece hecha de propósito para el canto:

CORO.

Versos adónicos.

¡O corazones,
Mas que de tigres!
¡O manos crudas,
Mas que de fieras!
¡Cómo pudistes
Tan inocente,
Tan apurada
Sangre verter!
¡Ay, que su grito,
O Lusitania,
O patria mia,
Ay, que su grito
Desde la tierra
Rompe los cielos,
Rompe las nubes,
Rompe los aires,
Trae las llamas
Del celo vivo,
Trae los rayos
Del vivo fuego,
Que purifica
Toda la tierra,
Contaminada
Con la crueza
Que cometiste! etc.

En este acto se presenta el condestable de Portugal, que con laudable entereza procura quebrar los filos á la ira del monarca, aconsejándole la templanza y

misericordia; en cuyo diálogo se encuentran algunos pasages perfectamente desempeñados: trátase de entregar al rey de Castilla tres súbditos suyos, refugiados en Portugal, á fin de que entregue en cambio los homicidas de la desventurada Ines.

REY.

¿Que piedad quisieras tú que usara
Con estos tres honrados Castellanos,
Que acá pensaban guarecer las vidas?

CONDESTABLE.

Que no los entregaras á la muerte.

REY.

A su rey los entrego; déles vida.

CONDESTABLE.

Quitóla á quien la suya le habia dado.

REY.

Júzguelo Dios.

CONDESTABLE.

Sí juzgará; que es justo.

REY.

Los hombres no; porque los juzgan reyes.

CONDESTABLE.

Júzganlos mal los que no les mantienen
Las leyes y costumbres, que los salvan.

REY.

¿Y qué ley salva á estos?

CONDESTABLE.

La que salva
A quien de tí se ampara y puede poco.

REY.

El rey que no se venga puede menos.

CONDESTABLE.

El rey que ampara á muchos, puede mucho.

Preséntase luego un embajador del rey de Castilla, y se resuelve la entrega mutua de los refugiados en

ambos reinos; siendo digno de alabar el tono grave y noble que toma á veces el poeta:

REY.

A los malos persigo con justicia.

CONDESTABLE.

Querria que los reyes entendiesen
Que es crüeldad y furia la justicia
Que de equidad humana se desvía.

REY.

¿Qué llamas equidad?

CONDESTABLE.

Aquel sereno
Y claro resplandor del rey humano
Que su decoro guarda, y da su punto,
Su gusto y su favor á todo estado;
Guardando aquellas leyes y costumbres,
Aquellos fueros santos y derechos
Que en peso tienen el descanso justo
De toda suerte y calidad de gente.

EMBAJADOR.

¿Tanto se deben humanar los reyes,
Que lo que allá su espíritu les dice
Se haya de anivelar con lo que aplace
Al rico, al pobre, al bajo y al plebeyo?

CONDESTABLE.

Los reyes deben ser tan soberanos
En todas sus empresas y designios,
Como al perdon de sus ofensas prontos:
Deben ser tan celosos de las vidas
De todos los rendidos á su mando,
Cuanto de su justicia cuidadosos.

En el acto tercero se celebra la solemnidad de desenterrar á Doña Ines, coronarla, y reconocerla los vasallos por reina; y en seguida hállanse dos coros, reducido el primero á una especie de himno epitalá-

mico, y otro á celebrar las honras que ha alcanzado despues de su muerte aquella inocente víctima; pero el poeta tuvo el mal acuerdo de que concluya el coro incitando al rey á la venganza, en vez de procurar amansarle.

En el acto cuarto se presentan ya dos de los homicidas de Doña Ines; sufren villanos insultos de la guardia y hasta del verdugo; padecen un largo interrogatorio de un alcalde, que manda darles tormento para ajusticiarlos al siguiente dia; y los reos, que se mantienen firmes en sostener que habian obrado únicamente por la salud del reino, salen de la escena pronunciando estas palabras:

COELLO.

La muerte dará fin á las miserias.

MERINO.

¡Dichosa muerte, que da vida á tantos!

Al ver el trágico fin que amenaza á dos personas nacidas en tan ilustre gerarquía, el coro prorumpe naturalmente en sentidas exclamaciones sobre lo incierto de la suerte del hombre, y lo mucho que pende de los decretos del cielo:

¡Oh, cómo en el instante
Que en este escuro valle
De lágrimas el hombre
Del corruptible velo el alma viste,
Allá donde las leyes
Son todas inmutables,
Estan con letras vivas
Sus medios estampados y sus fines!
Por tanto el que dichoso
O desgraciado fuere,
Esté persüadido

Que lo mortal se rige por lo eterno:
Y asi con fuertes alas
De corazon humilde
Al cielo levantado,
Conviértete á tu Dios, o mundo ciego!

El acto quinto es tan atroz, que no pudiera representarse sin poner grima: el poeta olvidó que hay muchos espectáculos que no pueden presentarse en la escena, y cabalmente no omitió circunstancia alguna de cuantas pudieran acrecentar el daño: salen los reos, sufren insultos del monarca, quien manda arrancarles el corazon; y en medio de tan horroroso espectáculo, el verdugo se entretiene en escarnecer á las víctimas con las burlas mas necias y soeces. El rey presencia el bárbaro suplicio; y el coro no puede menos de exclamar con terror y espanto:

¡Ay, qué terrible está, qué encarnizado
El rey! ¿Quién le verá que no se asombre?
¿Quién vió tal vez en la africana selva
Carnicero leon, que harto y relleno
De mucha carne y sangre, en medio estando
De la espantada y tímida piara,
Aunque haya satisfecho el vientre crudo,
Cumplido no ha con el furor nativo,
Y asi con el cansado y fiero diente
Ora al toro amenaza, ora al novillo?
Tal pienso que está el rey ó mas furioso;
Mas presto se verá por sus megillas
En líquido tesoro derramarse
El corazon, que agora está tan duro,
Si el cielo de nosotros se apiada:
Conviértete á tu Dios, o mundo ciego!

Este sentimiento religioso, grave y oportuno, pre-

domina en todo lo que canta el coro hasta la conclusion del drama.

Sea mas ó menos el mérito que se conceda á las citadas composiciones de Bermudez, ha sido conveniente hacer en ellas como una especie de descanso; pues perteneciendo ambas á la infancia del arte (que se hallaba entonces *en mantillas*, segun la enérgica expresion de D. Nicolas Antonio) son las únicas en verso castellano que existen de época tan remota, y las solas que puedan dar alguna idea de los primeros pasos del teatro trágico español. Mas ya en ellas se perciben anuncios de que se acercaba este á la adolescencia; y asi no extrañamos verle poco despues tomar tan rápido vuelo, que desde el año de 1580 en adelante ya presenta la tragedia española una nueva era, en que la cultivaron con mas ó menos éxito muchos y aventajados ingenios.

Pero al llegar á este punto, y para proceder con mas órden y claridad, convendrá advertir que por ese tiempo pueden considerarse en España como tres escuelas dramáticas, aisladas entre sí y con poco influjo recíproco, ya por la falta de comunicacion y trato, ya por la circunstancia de haber tardado en imprimirse y cundir en la nacion las obras de los buenos dramáticos que sobresalian en las provincias.

El teatro de Valencia (que consta auténticamente existia ya por los años de 1526, como establecimiento perteneciente á un hospital) apareció desde luego muy fecundo en excelentes ingenios; mas por lo que respeta á nuestro propósito, nos limitaremos á citar á Cristobal de Virues, por el influjo que tuvo no menos en los progresos que en los extravíos de la dramática. El célebre Cervantes en su *Viage al Parnaso* hace hon-

rosa mencion del citado poeta, colocándole al lado de otros dramáticos de fama, igualmente hijos de Valencia, como Guillen de Castro, Pedro de Aguilar, Andres Rey de Artieda etc.; y Lope de Vega, que le habia tambien elogiado en su *Arte nuevo de hacer comedias*, se expresa de esta suerte en su *Laurel de Apolo:*

En la hermosa ciudad que baña el Turia
Esta memoria fúnebre y gloriosa
Al capitan Virues hiciera injuria;
¡O ingenio singular! en paz reposa,
A quien las musas cómicas debieron
Los mejores principios que tuvieron.
Celebradas tragedias escribiste etc.

El voto de tan gran maestro debia parecer muy lisonjero; pero aunque sea cierto no menos el talento de Virues como dramático que su mérito como poeta, es preciso confesar que Lope de Vega, ademas de la sobrada indulgencia que mostró en muchos de sus juicios, habia tomado á su cargo la defensa del desarreglo dramático, y no era juez bastante imparcial para calificar á Virues; el cual, en vez de valerse de su singular ingenio para ofrecer modelos arreglados de composiciones trágicas, procuró (como él mismo dice) «juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre;» abriendo con su pernicioso ejemplo anchísima puerta á la corrupcion del teatro.

En el prólogo separado de su *Gran Semíramis* dice expresamente:

Y solamente, porque importa, advierto
Que esta tragedia con estilo nuevo,
Que ella introduce, tiene tres jornadas,

Que suceden en tiempos diferentes:
En el sitio de Batra la primera,
En Nínive famosa la segunda,
La final y tercera en Babilonia,
Formando cada cual una tragedia;
Con que podrá toda la de hoy tenerse
Por tres tragedias, no sin arte escritas;
Ni es menor novedad que la que dije
De ser primera en sēr de tres jornadas.

Esta novedad introducida en el teatro español, y cuya invencion disputan varios dramáticos á Virues, era de suyo harto indiferente, á pesar de lo que dice Horacio respecto del número de actos;[2] pero no puede decirse lo mismo de las demas mudanzas introducidas por Virues; pues que minaban los principios fundamentales del arte, comunes á todos los tiempos y naciones. El mismo autor confiesa que con cada jornada ha formado *una tragedia*, dando á entender manifiestamente que su obra es un monstruo de tres cabezas: asi el haber menospreciado un precepto tan esencial, le hizo componer su tragedia de tres, cual si una tuviese por objeto la muerte de Menon, otra la de Nino, y la postrera la de Semíramis.

Un error conduce á otro: y una vez violada la *unidad de accion*, que es la mas importante, mal podia esperarse que observase Virues la de lugar ni la de tiempo: asi no nos sorprende que colocase una accion en el sitio de Batra, otra en Nínive y la tercera en Babilonia; y que encerrase en el breve espacio que dura la representacion de una tragedia los muchos años que se necesitan para que se case Semíramis con Nino, y tenga de él un hijo, y este llegue á edad bastante adelantada para ser requerido de amores por su

madre, y para tomar luego de ella tan sangrienta venganza. [3]

De esta manera vemos con lástima que un talento sobresaliente, nacido para perfeccionar la dramática española, concibió apenas el funesto designio de abrir una nueva senda, apartándose de la de los antiguos, cuando cayó en los mayores precipicios; ofreciendo á sus sucesores un ejemplo tan perjudicial, que es imposible no pensar en Virues y acusarle severamente, cuando se ven luego semejantes absurdos en la *Hija del aire, primera y segunda parte*, que son dos composiciones de Calderon, en que extendió sin tino ni cordura la vida entera de Semíramis.

Mas ó menos defectuosas que la mencionada tragedia de Virues, son otras tres del mismo autor, intituladas la *Cruel Casandra*, *Atila furioso*, y la *Infeliz Marcela;* pues á pesar de que el poeta solo aspiraba, como dijo en el prólogo de una de ellas, á unir

La mayor fineza
Del arte antiguo y del moderno uso....

solo consiguió, ya abandonado el rumbo seguro, extraviarse desatentadamente. Alguna vez, sin embargo, se sujetó á algunas de las *unidades dramáticas;* pero otras ahogó la accion principal con demasiado número de incidentes, como se verificó en la *Casandra:* acertó á pintar con vigor y maestría caractéres verdaderamente trágicos, como el de *Atila;* pero no se abstuvo de admitir en *Marcela* personages innobles y estilo poco digno del coturno; en una palabra: vióse en Virues, asi como en todos los que sacuden el freno de las reglas, aciertos y primores deslucidos con defectos y absurdos; y eso que en parte

los encubren los rasgos felices de ingenio, la hermosa diccion y una versificacion en general fácil y sonora.

Aun por esas mismas obras, tan distantes de la perfeccion, seria fácil colegir el punto á que se hubiera elevado Virues, sometiéndose á los preceptos; pero como si él mismo hubiese querido mostrar hasta donde alcanzaban sus fuerzas, no previendo que asi agravaba su culpa, intentó dejar como muestra una sola tragedia, escrita (segun lo anuncia su propio título) *conforme al arte antigo*: cuya circunstancia, rara en aquella época, y el ser esa obra dramática la mejor de Virues, reclaman, si no me engaño, que se hable de ella en este lugar con algun mas detenimiento. Intítulase dicha tragedia *Elisa Dido*; y aunque en el mismo siglo en que se escribió tuvieron el teatro italiano y el frances cada cual una con título semejante, [4] la de Virues es enteramente original; no habiéndose el autor propuesto por argumento los amores de Dido y Eneas, que segun Virgilio causaron la muerte de aquella infeliz reina; sino motivando esta catástrofe en la fidelidad de Dido á su esposo Siqueo, y en la dura necesidad de evitar de esa suerte dar la mano á Jarbas.

La primera escena, que sirve de *exposicion*, ostenta grandeza y dignidad: aparece Dido, rodeada de los próceres del reino en el templo de Júpiter, y manifiesta al embajador de aquel monarca su resolucion de desposarse con él, antes que acabe el dia, para evitar la ruina de Cartago, estrechamente asediada por aquel príncipe. Asi aparece presentada desde luego la cuestion que encierra el drama: ¿se verificará el prometido enlace?... El autor debiera haber dispuesto su accion de tal manera que siguiese su curso

durante todo el drama, manteniendo siempre incierto y suspenso el ánimo de los espectadores; pero estuvo lejos de conseguirlo: la accion parece que cesa, casi desde el principio, hallándose malamente interrumpida por largas relaciones en que una camarera de la reina refiere, en varios actos y fuera de sazon, la historia completa de Dido, y por los amores episódicos de la misma Ismeria y de una princesa cautiva, que en nada concurren al progreso y término de la accion principal. Cabalmente estan entrambas doncellas, como las segundas damas de nuestro antiguo teatro, prendadas de galanes que no las quieren; y estos, que son el caudillo de las tropas y el gobernador de la ciudad, se hallan ambos á dos enamorados de la reina, y zelosos de que anteponga á un príncipe extrangero. Quizá de estas pasiones pudiera haber sacado ventaja el autor para urdir su trama; pero no acertó á hacerlo: toda ella está floja, casi suelta y desanudada; y del mal correspondido amor de esos guerreros solo resulta el ejecutar una salida contra el campamento de Jarbas, y vencidos en el reencuentro, aumentarse el peligro del estado, hasta que al fin entra á desposarse el rey bárbaro y halla muerta á Dido.

De la mala contextura de la accion dramática nace el que no tenga esa princesa ocasion oportuna de mostrarse en la escena, para desplegar su carácter y manifestar la terrible lucha que padece su corazon: el espectador conoce al personage principal del drama, no tanto por sus obras y palabras, cuanto de oidas por lo que otros refieren; y esta falta gravísima produce necesariamente el mayor defecto que puede tener una tragedia, que es el que parezca desalentada y fria.

Solo tres veces se presenta Dido á la vista del público: en el primer acto, cuando contesta al embajador; en el tercero, para recibir la respuesta y los presentes de Jarbas, quedando luego sola con su camarera, á quien anuncia de un modo misterioso que há tomado ya su resolucion; y cuando al fin del drama, abriéndose una puerta del fondo del templo, y cuando espera el rey hallar á su prometida esposa, la ve difunta y bañada en su sangre.

Por este breve bosquejo puede concebirse fácilmente que Virues tuvo ánimo de observar la unidad de accion; pero que no supo disponer sus materiales con arte, para que llenasen la extension del drama; que consiguió sin esfuerzo ni violencia encerrar la accion dramática en el espacio de pocas horas; pues como se supone el campo de Jarbas á las mismas puertas de la ciudad, no hay inconveniente en que todos los incidentes de la tragedia pasen en ese breve término; pero que no pudo observar sino medianamente la unidad de lugar, porque si habiendo elegido por lugar de la escena *el templo de Júpiter, audiencia pública de Dido*, como se dice en la misma tragedia, parece natural que en ese sitio se celebre la primera junta solemne y el recibimiento magnífico del rey de Mauritania, no puede menos de notarse como poco verosímil que en un recinto religioso tan respetable vengan luego todos los interlocutores á tratar de sus asuntos y amoríos.

La tragedia de Virues, por conformarse á los antiguos modelos, está dividida en cinco actos, pero no en escenas; y por igual motivo, desempeña en ella el coro el mismo oficio que en los dramas griegos y latinos, ya avisando á los personages por medio de

diálogo algunos sucesos ó cosas notables, y ya expresando á solas, en los entreactos, los sentimientos que debe excitar en el corazon del hombre la vista de los efectos que acarrean las pasiones, y el cuadro de las desgracias que afligen á la humanidad. Hasta la circunstancia de haber elegido Virues un parage público por lugar de la escena le facilitó, como á los antiguos, el que parezca mas natural la presencia del coro, habiéndole formado de ministros del templo.

Lo que se ha dicho ya acerca de esta tragedia basta para que se comprenda que no hay que buscar en ella ni contraste de vivas pasiones, ni caractéres bien desarrollados, ni situaciones tiernas y patéticas; semejante á tantas tragedias italianas del siglo XVI, no parece que en ella intentase el autor sino mostrarse escrupuloso observador de las antiguas reglas y ostentar su talento poético.

Algunos lunares presenta tambien la obra de Virues, respecto de la fiel copia de costumbres: los amantes se expresan con tono mas propio de novela moderna que de hijos de un antiguo imperio de Africa; y *la espada* que envia el rey de Mauritania á Dido, como regalo de boda y emblema de su cautiverio, las *bandas atravesadas*, que se refiere llevaban los caudillos cartagineses en la refriega, y el deseo de Ismeria de encerrarse en las *vírgenes vestales*, prueban que Virues se descuidó en mas de una ocasion en un punto tan importante para la verosimilitud dramática.

El estilo descubre mediana elevacion y nobleza, aunque alguna vez no se muestre tan terso y levantado cual debiera; y por lo que respeta á la versificacion (toda ella en endecasílabos sueltos, exceptos

los coros, y unas endechas que pronuncian la camarera y una princesa cautiva, al lado del cadáver de Dido), está desempeñada con maestría, y es en general fácil y grata. Para dar alguna idea del talento de Virues, respecto de uno y otro punto, y teniendo presente que esta tragedia es rarísima aun dentro de España (pues no creo que se haya hecho de ella mas que una impresion, en 1609) presentaré algunas muestras escogidas, que sean propias para lograr el fin propuesto.

Asi refiere la camarera de Dido lo que el asesinado Siqueo dijo á su esposa, apareciéndosele en sueños:

«O dulcísima esposa, Elisa mia,
Mas que mi vida y que mi alma amada
Mientras gocé del mundo la luz pura,
A tí desde el dulcísimo Leteo,
Donde las almas en suave olvido
Gozan eterno y celestial reposo,
Por órden del Retor del universo
Soy cual me ves en tal vision traido,
Para avisarte de mi triste muerte
Y preservar tu generosa vida.
Escucha, pues, atentamente el fiero
Sacrilegio del fiero hermano tuyo
Cometido en mi vida, y juntamente
Oye lo que en la tuya el cielo ordena:
Ante el altar á Alcides consagrado
Me dió Pimaleon injusta muerte,
Estando orando yo solo en el templo;
Mira este cuerpo todo en sangre tinto,
Que cual le ves quedó el de tu Siqueo
Por mano de tu hermano, avaro, impío.
Caí herido, al gran Dios pidiendo
Justísima venganza suya y mia,
Con el último aliento agonizando;

Y el grande Dios, mi justa voz oida,
De su injuria y mi muerte comovido,
Por enmienda del fiero desacato
Y juntamente porque tú, mi Elisa,
De su mano cruel librada quedes,
Oye lo que te ordena el cielo y manda
Contra lo que tu hermano intenta y trata:
Él, por llegar del todo al cumplimiento
De su deseo cudicioso, infame,
De quedar con tus bienes y los mios,
Quiere quitarte, como á mí, esa vida
Que á grandes cosas destinada tiene
El poderoso favorable cielo;
Pero para evitar este inhumano
Exceso de crueldad y tiranía,
Oye lo que por mí te manda el alto
Y poderoso Júpiter y el fuerte
Y favorable Alcides, nuestro amparo.
Mandan que mis tesoros y los tuyos,
Sin qué una parte mínima se quede,
Secretamente embarques al momento
En la armada que fiel amigo tuyo
Te entregará su general, contigo
Huyendo por el mar do te guiare
El favor celestial; de quien no puedo
Decirte mas de que al momento huyas,
De la suerte que digo, del tirano,
Sin que un punto dilates el preciso
Orden del cielo, favorable y justo.
Él en todo te alumbre, avise y guie
Y gobierne de suerte, esposa amada,
Que de felicidad eterna goces:
Yo vuelvo á la region de la alegría;
Tú queda en paz, mi dulce bien y gozo,
Y en cualquier ocasion y en cualquier parte
No falte en tí de tu Siqueo memoria.»

Asi dijo Siqueo en voz distinta
A Elisa triste, como dije, estando
Durmiendo al alba, viendo al caro esposo
O la imágen de aquel toda llagada,
Y todos los vestidos blancos rojos...

Dido prometiendo desposarse con Jarbas, y abrigando en su pecho el designio de librarse de su promesa quitándose la vida, se halla en una situacion muy semejante, por no decir idéntica, á la de *Andrómaca*, en una de las escenas de la tragedia de Racine; y por lo tanto me parece curioso ver como el poeta castellano desempeñó el mismo objeto que el famoso trágico francés: despues de recibir los presentes de boda enviados por Jarbas, despide Dido á todos los circunstantes, como si desease desahogar su corazon con su camarera y amiga; y quedándose sola con ella, entablan entre ambas la escena siguiente, no escasa de mérito, sobre todo si se recuerda la época en que se escribió, y el atraso en que se hallaba entonces el arte:

DIDO.

Huí el rigor del homicida hermano,
Vencí trabajos de la mar airada,
Fundé ciudad á mi querida gente,
Pensé gozalla en paz suave y dulce;
Mas como el mundo amarga guerra sea,
En ella al fin paró mi pensamiento:
Deste has sido tú siempre secretaria
Desde mis tiernos juveniles años,
Sin que te haya encubierto cosa alguna
Hasta este punto (¡punto amargo y triste!);
A pura fuerza, á fuerza pura ahora
Como á todos te encubro, Ismeria, cosa
Que á todas aventaja en importancia;
Y á tu fe y á mi amor sin duda veo

Hacer agravio grande en encubrilla;
Pero otra fe, pero otro amor mas fuerte
Mandan, obligan, fuerzan que asi sea.

ISMERIA.

¿Mayor fe que la mia? Dos agravios
Ahora siento: el uno en encubrirme,
Como dices, señora, el pensamiento;
Otro en hacer mi fe menor á alguna.

DIDO.

¡Ay, mi Siqueo! si la fe debida
A mi amor y á tu amor no es la mas alta,
No es la mayor de cuantas tiene el mundo,
La de Ismeria será; yo asi lo creo:
Pero no puede ser, porque es sin duda
Esta fe la mayor. Tú, Ismeria mia,
Luego sigue tras ella, y ve contenta,
Que es excelso el lugar que te señalo,
Tanto que pocos aun de vista apenas
Le alcanzarán; que en fe y amor son pocos
Los que á sublime puesto se levantan;
Que pasiones mortales miserables
Con pesados afetos, viles, bajos,
Estorban al espíritu el alzarse
Al puesto que al amor y fe se debe.
Pero en mí ni mortal pasion y afeto,
Ni mísera, pesada y vil bajeza
Me estorbarán que á mi Siqueo muestre
Mi fe y amor en su debido puesto.

ISMERIA.

Es tan contrario lo que ahora dices,
Señora, y lo que has hecho en darte á Jarbas,
Que no sé como pueda concertarse.

DIDO.

Ese es el pensamiento á tí encubierto.

ISMERIA.

Asi debe de ser sin duda alguna;

Pero si con la fe tan conocida
Que de mí tienes, puedo confiarme
A pedirte merced, yo te suplico
Por ella y por tu vida y por el siglo
Y por la fe y amor de tu Siqueo,
No quieras esta novedad ahora
Hacer con esta humilde sierva tuya
De encubrirme secreto alguno tuyo,
Y mas este, que siento yo en el alma
Ser de tanta importancia como has dicho.

DIDO.

¡Ay, Ismeria querida! basta, basta:
No me conjures mas ni me preguntes;
Que á cuanto saber quieres te prometo
De responderte, cuando no responda.

Apenas pronuncia Dido esta respuesta enfática y misteriosa, retírase *turbada y afligida*, como dice Ismeria, dejando á esta sumergida en mayor incertidumbre y congoja que antes.

Es tan difícil conservar durante el curso de un drama el tono grave y sostenido, sin ostentacion ni bajeza, que la tragedia requiere, que no es de extrañar que Virues, careciendo de buena escuela y de modelos, no acertase siempre en este punto, uno de los mas difíciles del arte; pero cuando interrumpe el diálogo en los entreactos, y toma el tono lírico que corresponde al coro, al punto se le ve, ágil y desembarazado, lucir sus buenas dotes de poeta: despues del acto primero, y al ver las encontradas pasiones y diversos designios que han mostrado los interlocutores del drama, vuelve el coro los ojos al cielo, implorándole de esta suerte:

Divina Providencia,
Que con igual medida

En la desigualdad del mundo ordenas
La varia diferencia
De nuestra humana vida,
A todos dando sus medidas llenas
Con tu saber profundo,
Para conservacion del ancho mundo;
Aqui que unos con ira,
Otros con saña fiera,
Otros con ambicion y con sobervia,
Y otros que con mentira
Ceban la lisonjera
Pasion, que en todos con mortal protervia
Causa tan graves daños,
Llena destos mortíferos engaños;
No dejes la amorosa
Y dulce compañera
Que contigo igualmente siempre asiste,
Aquella generosa
Piedad, en quien espera
Su consuelo y remedio el hombre triste;
Contigo junta sea
Quien en daños tan graves nos provea.
¡Oh míseros mortales,
A cuán graves pasiones
Está sujeta nuestra corta vida!
Ved de ánimos reales,
Ved de ínclitos varones
En qué punto y qué tanto es afligida;
Y cuan furiosos vientos
Traen acá y allá sus pensamientos.
Furias de airada guerra,
Furias de amor airado,
Furias horribles de ambicion sedienta,
Nacen con esta tierra:
Algun fin desdichado
Principio tan revuelto representa;

Apenas es Cartago,
Cuando de penas es inmenso lago.
Tú, santa Providencia,
Que miras en su interno
Estas mortales míseras pasiones,
Con tu dulce clemencia
Toma en tu fiel gobierno
Los frágiles humanos corazones,
Y corrige y enfrena
Su brava furia, destas furias llena:
Que si piedad no tiene al hombre el cielo,
Sin remedio está el hombre y sin consuelo.

Creo que sean suficientes las anteriores muestras para que se forme concepto de esta composicion de Virues, una de las mas señaladas que presente en el género trágico la literatura española, durante el siglo XVI.

Contemporáneo de Virues, y digno por mas de un título de colocarse á su lado, Juan de la Cueva contribuyó igualmente por su parte á los progresos del teatro trágico español; pero por desgracia se alejó tambien de la senda derecha, y contribuyó no poco á propagar desde tan temprano el desarreglo dramático. Es de advertir, que Cueva puede considerarse como uno de los principales poetas de la escuela Sevillana, la cual competia con la de Valencia en número y en mérito de excelentes autores, siendo ambas las primeras del reino; y que el influjo de Cueva debió ser tanto mas pernicioso, cuanto al renombre de que gozaba como autor, reunia el de aparecer como el primer Español que hubiese publicado en verso una coleccion de preceptos poéticos. Asi es que á Cueva debe considerársele como dramático, y como maestro del arte; y que no solo es responsable de su mal

ejemplo, sino de haber autorizado con sus lecciones la inobservancia de las reglas.

Las tragedias de Cueva estan repartidas en cuatro actos: prueba de que no estaba aun admitida la novedad, que se disputan tantos, de reducir las jornadas á tres, cuya novedad puede colocarse hácia el año de 1585; y asi no es extraño que no se muestre observada en las tragedias de Cueva, que aunque impresas despues de ese tiempo, se habian representado en Sevilla por los años de 1579 y siguientes.

Ese poeta tomó del teatro griego uno de sus argumentos, cual es el de la muerte de *Ayax Telamon*, originada por la desesperacion que le causó no haber alcanzado de los Griegos las armas de Aquiles; pero si el fondo del drama es igual al de Sóphocles, no lo es la exposicion, el plan ni el desempeño; y aun no sé si hubiera bastado un ingenio superior al de Cueva para presentar con éxito en la escena española un argumento tan estéril de suyo, y que solo pudo ensanchar y hermosear el poeta griego, aprovechándose diestramente de las ideas religiosas de su nacion.

Mejor eleccion tuvo Cueva en un argumento tomado de la historia romana, cual es la *Muerte de Virginia y Apio Claudio;* argumento grande y bello, que no sé que ninguno le hubiese ensayado antes, y que despues ha sido repetido con mas ó menos éxito, asi en el teatro español como en los extrangeros. Ese asunto ofrecia, no solo el contraste de pasiones trágicas, sino cierta grandeza y energía romana; y Cueva tuvo bastante talento para desplegar, bajo uno y otro concepto, algunas bellezas notables; mas no tuvo el que habia menester para evitar un escollo que esconde ese argumento, y que era difícil de salvar. Con-

cluyendo con la muerte de Virginia el tercer acto, ya parece finalizada la accion principal; y aunque se muestre como una consecuencia la muerte del decemviro, acaecida en el acto siguiente, no basta ese enlace para dar á la obra la necesaria *unidad*. La tragedia de Cueva incurre precisamente en el mismo vicio reprendido con razon en los *Horacios* de Corneille; aunque debe no perderse de vista la época en que Cueva escribia, cuando la tragedia se hallaba tan atrasada en casi todas las naciones; y que el obstáculo en que se estrelló nuestro poeta era tan crecido, que el mismo Alfieri no ha podido salvarle, y se ha contentado con dejarle á un lado. Asi es que en su *Virginia* muere esta en la escena; y aunque se oye el tumulto popular contra A. Claudio, y aun el ruido de las armas de uno y otro partido, cae el telon en medio del estrépito, dejando á los espectadores en la duda, no solo de la suerte de un personage tan principal del drama, sino de una cosa mucho mas importante: la libertad de Roma, que se ha mostrado durante el curso de la tragedia como pendiente de tan grave acontecimiento.

Cuando Cueva no sacó los materiales para sus obras del teatro antiguo ó de la historia, sino de su propia imaginativa, no se libertó de un riesgo que amenaza de cerca á los que se atreven á inventar del todo un argumento dramático, creando á su arbitrio las personas y los caractéres; á saber: ser estos poco verosímiles y naturales, por querer mostrarse abultados y corpulentos. Todo lo que excede, en cualquier género que sea, de la justa medida, daña á la verosimilitud, que es el alma de la imitacion dramática; y el *Príncipe tirano* de Cueva adolece de ese defecto.

Tambien sacó ese autor por primera vez al teatro un argumento muy conocido y popular en España, cual es la historia de los *Siete Infantes de Lara*, asesinados traidoramente en Castilla, y vengados luego por el animoso Mudarra; pero este argumento consentia difícilmente reducirse á una accion única, y desarrollarse en breve tiempo y en escaso terreno: y Cueva, lejos de afanarse por encerrarle en esos límites, desatendió la obligacion que tenia como dramático, y solo trató de extender en un lienzo la larga historia de esos sucesos, cual los referia la tradicion. Asi es que en esa tragedia se amontonan incidentes sobre incidentes, se varía la escena de una provincia á otra, pasan años y años; descubriéndose ya en ella el original monstruoso que produjo luego la absurda tragicomedia de Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, y otra composicion muy desarreglada de Hurtado de Velarde, con el mismo título y argumento que la de Cueva.

Por lo dicho se deja entender que, aunque este poeta estaba dotado de instruccion y talento, y manejaba con facilidad la lengua y la versificacion, no sacó el provecho que debiera de tan buenas prendas; habiendo perdido por su mal consejo adquirir mucha reputacion como autor trágico. Mas cabalmente fue uno de los principales que extraviaron por desgracia al ingenio español, tan bien dotado para la dramática; y deslumbrado él propio con el brillo de peligrosas innovaciones, ó tal vez con el deseo de colorear sus mismas faltas, se atrevió (quizá antes que nadie) á defender á todo trance el desarreglo y la licencia. En su *Ejemplar poético* se hallan desenvueltos sus relajados principios respecto del teatro, y defendidos los

abusos que ya empezaban á introducirse en él, como adecuados á la mudanza de tiempos y de circunstancias; en suma: la basa de su sistema se halla comprendida en estos tres versos:

> Introdujimos otras novedades,
> De las antiguas alterando el uso,
> Conformes á este tiempo y calidades.

Si se hubiese limitado Cueva á ensanchar un poco la estrechez de las reglas, para dar mas vida y movimiento al drama, tal vez mereceria disculpa, si es que no aprobacion; pero lo que mas le acrimina es haber sido el primero, á lo menos que yo sepa, que haya contribuido á borrar los propios límites de uno y otro género de composiciones dramáticas, facilitando asi el que luego se confundiesen de todo punto, privando al riquísimo teatro español de un número correspondiente de tragedias. El mismo Cueva dice de sí propio:

> A mí me acusan de que fuí el primero
> Que reyes y deidades dí al tablado,
> De las comedias traspasando el fuero...

Vese, pues, que hasta aquella época la comedia, tal vez sobradamente sencilla, habia conservado la llaneza de su condicion; pero que Cueva, queriendo levantarla á mayor altura, la sacó de quicio, y empezó á remontarla hasta ese tono elevado y heróico que contribuyó luego á perderla. Tambien aparece, por la misma confesion del culpable, que sus contemporáneos miraban esa novedad como contraria á las reglas dramáticas, previendo sin duda que en *traspasando el fuero de las comedias*, se habia de caer necesariamente en la confusion y el desórden. Para

admitir en tales dramas *reyes y deidades*, era preciso elegir asuntos elevados, propios de esos personages; alzar los pensamientos, y á proporcion el estilo, y al mismo compas la locucion, y á par de ella hasta la versificacion misma: asi de una sola trasgresion de las leyes dramáticas, como acontece en asuntos mas graves, era natural que naciesen muchas, encadenándose unas con otras, y conduciendo por fin al teatro español al lamentable desarreglo que tanto ha menguado su lustre.

Pero si Cueva aparece culpable de una parte del daño, injusto seria no añadir en su defensa que, en vez de querer que se confundiesen ambos géneros de composiciones dramáticas, como poco despues se hizo, señaló con acierto algunas barreras, para que no las salvasen los poetas: cuyo dato me parece muy importante en la historia del teatro español; pues como la obra de Cueva se compuso á fines del siglo XVI, puede servir para señalar distintamente la época en que empezó el desarreglo dramático, y la época harto cercana en que subió de todo punto, hasta llegar á mezclarse dos géneros tan diferentes de composicion como son el trágico y el cómico.

Al mismo tiempo que Cueva y Virues veian representar sus composiciones en Sevilla y en Valencia, no tiene duda para mí que se compondrian otras tragedias en las mismas capitales, donde sabemos que residian á la sazon tantos buenos dramáticos, los cuales no es probable que dejasen á uno solo coger todos los laureles, sin disputárselos siquiera. Mas no sé que se conserven tales composiciones, aunque sí consta que existieron varias; y tal vez no es difícil que parezcan algun dia, como se ha verificado á fines del

pasado siglo con tres tragedias de la misma época, de que vamos á hablar ahora; pues aunque disten mucho de la perfeccion, lo merecen por algunas buenas prendas, no menos que por el nombre de sus autores; ademas de que es casi necesario hacerlo asi, para manifestar el estado que tenia la tragedia en Madrid por el tiempo de que tratamos.

No creo que en esa villa, elevada poco tiempo habia á capital del reino, pueda encontrarse ni rastro de representaciones trágicas hasta pasado el año de 1580; pues antes de esa época bastan las escasas noticias que tenemos acerca de corrales, comedias y representantes, para estar íntimamente convencidos de que no pudo haber ni á larga distancia cosa que tuviese visos de representacion de tragedias. Mas cabalmente en el citado año y en los inmediatos vemos mejorarse los teatros, y construirse primero el de la *Cruz* y luego el del *Príncipe;* consta por noticias de aquel tiempo (como las relativas al famoso Antonio Perez y otras) que ya habia mas decoro y lujo, si tal nombre merece, en la parte material de los edificios; las mejoras introducidas en decoraciones y trages por el representante Naharro, de que en otro lugar hablaremos, facilitaban algunos de los recursos mas indispensables para la tragedia; y uniéndose á estas ventajas otra mayor, cual era el haberse presentado poetas á recibir de manos de los representantes el drama, todavía en su infancia, todo concurre á persuadirnos, aun cuando otras pruebas no hubiese, que en esa época deben colocarse los primeros pasos de la tragedia en la corte.

Mas por fortuna hay dos testimonios auténticos que confirman esta opinion. Agustin de Rojas en su

Viage entretenido, impreso á fines del siglo XVI ó principios del siguiente, [5] inserta una reseña muy curiosa del teatro español hasta aquel tiempo, nombrando muchas composiciones, autores y representantes; y esta obra, que citaremos con frecuencia, merece tanto mas crédito y confianza, cuanto su autor era tambien compositor de comedias y representante, y parece no solo discreto y entendido, sino enterado á fondo hasta de las menores circunstancias del teatro. Pues es de advertir, que indicando antes los progresos del arte, no nombra ni siquiera una tragedia entre las varias composiciones que indica; y solo al llegar á la época de que ahora tratamos, próxima á la suya, se expresa de esta suerte:

Pasó este tiempo; vino otro:
Subieron á mas altura
Las cosas; ya iban mejor:
Hizo entonces Artieda
Los encantos de Merlin,
Y Lupercio sus *tragedias*;
Virues hizo su *Semíramis*,
Valerosa en paz y en guerra....
Morales su *Conde loco*,
Y otras muchas sin aquestas.

¿Mas á qué tiempo se refiere precisamente Rojas? No es difícil señalarlo con cortísima diferencia. Entre esos dramas cita *los Encantos de Merlin* (uno de los primeros en que se vieron en el teatro tramoyas y trasformaciones) su autor Micer Andres Rey de Artieda, poeta valenciano de bastante mérito, que declamó luego enérgicamente contra el desarreglo dramático; habiendo dado á luz varias composiciones, y entre ellas una tragedia (que ya no existe, y

de que hace mencion Don Nicolas Antonio) intitulada *Los Amantes,* impresa en Valencia en el año de 1581.

Poco despues de ese tiempo debió de representarse la *Semíramis* de Virues, que es otra de las citadas por Rojas; y por lo que hace á las de Lupercio Leonardo de Argensola, se sabe que las compuso á la temprana edad de veinte años, y que por lo tanto deben colocarse hácia el de 1585; época que coincide perfectamente con lo que se deduce del testimonio de Cervantes, en un pasage célebre del *Quijote,* que hace mucho á nuestro propósito. En el excelente diálogo del Canónigo y del Cura, se repite la comun excusa que daban los dramáticos españoles para no sujetarse á las reglas, y presentar composiciones desordenadas, cual si asi fuesen mas agradables al público; y rebatiendo esa perniciosa opinion, dice uno de los interlocutores: «acuérdome que un dia dije á uno de estos pertinaces: decidme: ¿no os acordais que *ha pocos años* que se representaron en España *tres tragedias,* que compuso un famoso poeta de estos reinos, las cuales fueron tales que admiraron, alegraron y sorprendieron á cuantos las oyeron, asi simples como prudentes, asi del vulgo como de los escogidos, y dieron mas dinero á los representantes esas tres solas que treinta de las mejores que despues acá se han hecho?—Sin duda (respondió el autor que digo) que debe de decir vuesa merced por la *Isabela*, la *Fílis* y la *Alejandra.*—Por esas digo (le repliqué yo) y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran, y de agradar á todo el mundo: asi que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa.»

De este notabilísimo pasage se infiere cuán á pecho tomaba Cervantes la gloria de su nacion, y como trataba de vindicarla de imputaciones calumniosas, con que varios dramáticos, y algunos de nombradía, empezaban á mancillarla, queriendo achacarle los vicios y el desarreglo de que solo ellos eran culpables.

Mas al leer las expresiones de Cervantes, que con tanta cordura habla en ese diálogo acerca de las reglas dramáticas, cualquiera creeria que unas composiciones que con tal entusiasmo celebra, como habiendo *guardado bien los preceptos del arte*, deberian efectivamente ser acreedoras á tamaña alabanza; presuncion que debió robustecerse mucho, cuando se supo luego que el *famoso poeta*, que las habia compuesto, era no menos que el sensato Lupercio Leonardo de Argensola, lleno de instruccion, versado en la literatura clásica, y particular admirador de Horacio. Asi debió lamentarse la pérdida de esas obras, mientras no parecieron; pero habiéndose descubierto dos de ellas, en el último tercio del pasado siglo, cesó el sentimiento del público, y no ganó nada la reputacion de Cervantes como crítico, ni la de Argensola como autor de tragedias.

Es necesario, sin embargo, advertir que falto de guia, hallando tan atrasado el teatro, y habiendo compuesto sus obras en edad muy precoz, merecen disculpa sus desaciertos; y que á pesar de ser estos tan graves, de cuando en cuando brilla el ingenio de Argensola, anunciando ya un buen escritor y poeta. El argumento de la *Isabela* era de suyo muy expuesto y aventurado; porque es muy difícil presentar con decoro en el teatro la lucha de las pasiones humanas con los rígidos principios de la religion; y aunque lo

hayan logrado algunos, ha sido en la época mas sazonada del gusto, y cuando ya el teatro se hallaba muy adelantado. «Antes de *Polieucto* (decia en sus *Comentarios* Voltaire) no se habia visto en Francia sino *los actos de los Apóstoles*, y *las comedias de la Pasion;*» y es necesario confesar que la tragedia de nuestro Argensola, anterior casi de un siglo á la de Corneille, si es sumamente inferior á ella, se aventaja mucho á las otras composiciones á que aludió el crítico frances. Se conoce que Argensola buscó un argumento grato á la nacion y á sus paisanos: colocó la escena en Zaragoza, y renovando la memoria de la tiranía de los Moros, y de las persecuciones que bajo su imperio padecian los cristianos, procuró interesar al público á favor de su drama; y cierto que lo hubiera conseguido, si hubiese desplegado mas arte.

Una doncella linda y virtuosa, que resiste á la seduccion y á las amenazas de un tirano; que cede luego á las súplicas de sus padres y de los cristianos perseguidos, humillándose por favorecerlos hasta el punto de demandar merced al irritado monarca; pero que en el acto mismo, sabiendo que su prometido esposo va á perecer, se abandona á su pasion y abre su pecho, acelerando la muerte de su querido, y muriendo al par suyo con la constancia y fortaleza que la religion inspira, era un personage á propósito para despertar pasiones trágicas, llenando al auditorio de terror y conmiseracion: y al ver lo que hizo el Taso en su bellísimo episodio de Sophronia y Olindo, (en el cual quizá pensó Argensola al describir el suplicio de los dos esposos) se ve que el fondo de esa tragedia ofrecia campo á un buen poeta para hacerla interesante y patética. Pero Argensola dispuso mal la ac-

cion, recargándola con los ridículos amores del viejo Audalla y con los frios é inoportunos de Aja y de Adulfe; no urdió bien la trama, antes cortó frecuentemente los hilos en varias escenas, y en medio de otras interpuso monólogos inútiles ó molestos; y cuando debia concluir su obra con la relacion de la muerte de entrambos mártires, procurando dejar en el ánimo una impresion profunda, la debilitó en todas las escenas sucesivas, ya contando la muerte dada al pérfido consejero, ya el suicidio del inútil rey de Valencia, ya en fin el inverosímil fratricidio cometido sin causa por la hermana del tirano, la cual tambien sale luego serena de las tablas para ir á darse muerte. Ya se ve que no son pocas las que contiene esa tragedia, aunque todas en relacion; pero no pareciéndole todavía bastantes al poeta, hasta hizo presentar en la escena, sin la menor utilidad ni objeto, los cadáveres de los padres y de la hermana de Isabela, llegando al número de nueve las personas que mueren en el drama.

La *diccion* de este es pura y correcta, pero á veces no bastante elevada para una tragedia; la *versificacion* bastante fluida y robusta, pero demasiado artificiosa, pues hasta se ven en ella octavas, quintillas y tercetos; y en cuanto al *estilo*, no guarda el tono grave y sostenido que debiera; sino que unas veces parece osado y lírico, otras muestra sobrado esmero y hasta visos de afectacion, y no pocas se humilla hasta la llaneza cómica. Justo es, sin embargo, decir que Argensola acertó en una ú otra ocasion á manejar el diálogo con aquella viveza y encadenamiento natural, que tanto recomienda la imitacion dramática: como se ve en este pasage, en que un consejero

del tirano quiere mostrarle una carta, para perder á un valido, y entabla con artificio el diálogo siguiente:

AUDALLA.

A no tener de tu piedad recelo,
Dijera... pero temo....

ALBOACEN.

¿Qué?

AUDALLA.

No sea
Mi daño.

ALBOACEN.

No será: dílo.

AUDALLA.

Dirélo;
Dirélo, y ya que á mí no se me crea,
Esta carta verás.

ALBOACEN.

¿Cuya es?

AUDALLA.

De un hombre
Que no menos que yo tu bien desea.

ALBOACEN.

¿Quién es?

AUDALLA.

Es un cristiano.

ALBOACEN.

¿Tiene nombre?

AUDALLA.

Sí tiene; mas por ser amigo tuyo
Es bien que claramente no se nombre.

ALBOACEN.

Pues no me precio yo de serlo suyo;
Que siempre de traidores á sus reyes,
Y mas de los que son secretos, huyo.

AUDALLA.

¿Guardarás esa ley?...

ALBOACEN.

¿Pues no? Las leyes
Igual hacen al rico y al que labra
La tierra con el yugo tras los bueyes.

AUDALLA.

Léela, si te sirves.

Tambien alguna vez acertó Argensola á emplear un acento tierno y melancólico, propio de la situacion que pintaba: no disgusta escuchar á Isabela cuando triste, solitaria, ausente de su futuro esposo, y amenazada como todos los cristianos con una cercana proscripcion, se lamenta de esta suerte en la soledad y silencio de la noche:

Noche triste, deseada
Para descansar los Moros,
A los cristianos pesada,
Pues con suspiros y lloros
Has de ser solemnizada,
Con justa causa la luna
Esconde su blanca cara,
Sin dar claridad alguna,
Por no mirar la fortuna
Que contra nos se prepara.
Tú, Ebro, que te apresuras
Con tus aguas enturbiadas,
En cuyas olas murmuras
Nuestras glorias ya pasadas
Y presentes desventuras;
Como cuando de trofeos
Sus aguas turbias y fieras
Adornaban los Caldeos,
Llorando por las riberas
Los ya vencidos Hebreos;
Cuyos mudos instrumentos

En los árboles colgados,
Algunos de sus acentos
Eran solo frecuentados
De los importunos vientos;
Tales verás tus cristianos,
En los nudosos cordeles
Puestas las cruzadas manos,
Sujetos á los infieles
Y bárbaros Africanos....
Vuelve, pues, Padre clemente,
Los ojos á nos; y mira
Del tirano rey la ira,
Y á tu perseguida gente
Lo que debe hacer inspira:
Y tambien á mi Muley,
Que salió de la ciudad
Para confesar tu ley,
Confirma su voluntad
Y muda la de su rey.
¡Ay, Muley, quién creyera
Que el dia de nuestras bodas
El de nuestra muerte fuera,
Que con las reliquias godas
Juntamente nos espera!

Aun levantando mas la entonacion, supo tambien Argensola imitar la voz del sentimiento con bastante nobleza; como cuando la hermana de Isabela le anuncia la consternacion de los cristianos, que vienen á implorar su proteccion para con el rey:

Oye la ronca voz desentonada,
Que formada de tantas asi suena;
Escucha por ventura si conoces
De tus padres tambien las tristes voces.
Un lloroso tropel de viejos canos,
A quien muchas mugeres van siguiendo,

Hiere con triste son los aires vanos,
A Dios perdon y á tí piedad pidiendo:
Estos llevan los niños de las manos,
Aquellos á los pechos, reprimiendo
Sus inocentes voces, que con lloro
Muestran tambien temor del fiero Moro.

La descripcion que hace la hermana del tirano del modo con que le dió muerte, no anuncia en el poeta la mano inexperta de un alumno, sino la de un hábil maestro:

El sueño postrimero le tenia
Ocupados los ojos á mi hermano:
Bien lo pude ver yo, porque tenia
Estas ardientes llamas en la mano.
Tuve lugar de ver á quien heria;
Tuve lugar, y víle, mas en vano;
Pues con este puñal abrí su pecho,
Y con las llamas abrasé su lecho.
Abrió los ojos tristes, por ventura
Para que mi delito mayor fuese;
Hermana, me llamó dos veces, *dura;*
Y como la tercera vez quisiese
Repetir este nombre con dulzura,
El aliento faltó, sin que pudiese
Repetir la diccion; pero moviendo
Los yertos labios, la quedó diciendo.
Ví la maldad entonces descubierta
En la fraterna sangre que corria;
Quise salir huyendo; mas la puerta
Atinar de turbada no podia....

Prolija es, y con mas de un resabio de afectacion, la relacion que hace un nuncio de la muerte de los dos mártires; pero en ese cuadro se notan algunas pinceladas de mucho mérito:

La bella dama fue la que primero
Maravilló la gente circunstante,
Con descubrir el rostro tan severo:
Pasmáronse de verla tan constante,
Que en ánimo, lugar y fortaleza
Al valiente Muley iba delante:
No solo no mostró tener flaqueza;
Pero con ser tan triste la salida,
Negó las apariencias de tristeza.
. . . . . .
La gravedad del rostro no dejaba
Llegar á los ministros descorteses:
Con los hermosos ojos los turbaba;
Que como la virtud resplandecia,
Los ánimos mas bárbaros domaba.
Notósele tambien como volvia
Los ojos muchas veces, animando
Al valiente Muley que la seguia.
¡Extraña cosa ver un pecho blando
De una tan muchacha como bella
Al mas valiente jóven consolando!
Topábanse los ojos de él y de ella;
Los de Muley llorando por su muerte,
O por la de la huérfana doncella.

Es de advertir que para preparar como verosímil la fortaleza que descubre Isabela en tan terrible trance, cuidó acertadamente el poeta de presentarla durante el curso del drama animada del celo de la religion, y sostenida por aquel vivo entusiasmo que no mira en el martirio los tormentos, sino la corona. Asi dice la doncella al rey, desafiando su enojo:

Ese fiero furor y tiranía
Las vidas, cuando mucho, quitar puede;
Muley dará la suya y yo la mia:
Pero despues la gloria que sucede

Al martírio dichoso, no la quita,
Ni tal jurisdiccion se te concede.
En Muley hallarás otro levita;
Pues para ser católico cristiano
En su patria dejó vuestra mezquita:
En mí verás tambien, como Daciano,
El pecho que mostró la vírgen bella
Honor del apellido Lusitano.
Yo pues te seguiré, casta doncella,
Cuyo sangriento clavo resplandece
En tu divina frente, como estrella.

Ese tono fogoso y exaltado aparece sumamente propio en tales circunstancias; y hasta consiente cierta gala en los pensamientos y en el estilo, muy natural en el arrebato de una imaginacion ardiente. Cuando el tirano amenaza:

En polvo los cadáveres deshechos,
Y vuestros corazones tan conformes
Arrancados veré de vuestros pechos...

crece á proporcion del peligro el entusiasmo de la doncella, y clama con voz levantada:

Pues aunque de metal un toro formes,
Y quieras como Fálaris tirano
Inventar los castigos mas enormes,
El pecho que se precia de cristiano
Recibirá gozoso cuantas penas
Inventes y procedan de tu mano.
¡Oh lazos apreciables y cadenas,
Temidas de los flacos corazones
Por ser de tales ánimos agenas!
Ceñidme ya, dulcísimas prisiones,
Sereis preciosas arras de mis bodas
Y del esposo dulce gratos dones:
Venid á mí, cargad sobre mí todas;

Y tú danos el tálamo dichoso
Que para los dos juntos acomodas.

La *Alejandra*, que es la otra tragedia de Argensola, es aun mas defectuosa que la anterior: vense en ella mas absurdos, no menos desarreglo, y mayor bajeza: apenas puede decirse cual sea la accion principal, por lo ahogada que está con otras. El argumento, sin embargo, se brindaba á una buena composicion; pues ofrecia alguna semejanza con el de la *Semíramis* de Voltaire, con el de la *Atalía* de Racine, y con el de otras tragedias de mérito: un tirano ha usurpado el trono de Tolomeo, rey de Egipto, despues de haberle asesinado á él y á su esposa; pero afortunadamente se ha salvado un tierno niño, hijo de esos príncipes, el cual vive en la corte del tirano bajo un nombre supuesto; y dos personages principales del reino, que le salvaron de la muerte, le revelan su nombre y nacimiento, y le proponen restablecerle en el trono paterno. Reduciendo á esto la accion, y extendiendo la trama oportunamente, pudiera haberse compuesto una buena tragedia; pero Argensola no tuvo la cordura que para ello se requeria, y hasta perdió de vista el objeto principal. En su tragedia aparece casi como el personage mas notable un valido del tirano, defensor de su reino, que los conspiradores tratan de calumniar para quitar ese apoyo al trono; y el tal privado ama con ternura á la hija de su señor, y es solicitado livianamente por la reina; lo cual da ocasion á que el tirano conciba violentos zelos, y mande quitarles la vida.

En esa tragedia se ve tambien hasta qué punto puede extraviarse una imaginacion desbocada, una vez sacudido el freno de la razon: el poeta quiso

inspirar terror á los espectadores; y solo consiguiria excitar un horror tan violento en la representacion del drama, cuanto apenas puede tolerarse en su lectura. Muere el valido, y se presenta á la reina su cabeza, su corazon y su sangre, para que se lave con ella; muere la misma reina, habiendo tomado un veneno; defiéndese el tirano, cercado en una torre por los sublevados, y escoge como medio de defensa amenazar á los padres con quitar la vida á sus hijos, que tiene en rehenes; pero los sublevados no desisten de su intento, y el tirano corta las cabezas á los niños y se las arroja al tablado, como *Medéa* á Jason en la tragedia de Séneca. Dase el asalto: muere en la refriega el usurpador, igualmente que los dos caudillos de la rebelion; y solo quedan vivos en la escena el nuevo rey y la hija del tirano: ¿qué hará con ambos el poeta?... Cabalmente el tal mancebo estaba muy prendado de la princesa; y ahora que halla la suya (en medio del destrozo comun, y cuando acababa de quitar la vida á su padre) la requiebra y le demanda favores; ella finge condescender con sus deseos y le llama; corre el incauto garzon y va á abrazarla; clávale ella un puñal; y al ver subir gente, se arroja de lo alto de la torre, diciendo:

Aqui quiero arrojarme; pues cayendo
Encima de la gente fementida,
Yo moriré á lo menos ofendiendo:
Dejadme, tristes lazos de la vida...

Asi acaba la tragedia: en la cual no sé que nadie escape con vida, como no sea algun personage que se salve de puro pequeño; y para eso ni aun queda en la escena, para decir como dos actores en el *Manolo*:

¿Nosotros nos morimos, ó qué hacemos?

Argensola no supo tampoco guardar la propiedad de costumbres, ni aun siquiera la de nombres: los personages egipcios se llaman Lupercio, Fabio, Rémulo, Ostilo; y hasta se pide la espada al valido, para prenderle, como lo veria hacer el poeta con los caballeros de Zaragoza. Por supuesto que la escena en que la reina requiere de amores al casto favorito, está muy distante de parecerse á la delicadísima de *Fedra*, declarando su pasion á Hipólito; y en general, todos los amoríos con que está afeada la composicion de Argensola son helados é insulsos.

Mas á pesar de ser tan mala esta tragedia, contiene pasages que merecen, por varios títulos, que se hagan respecto de ellos algunas breves observaciones.

Desde luego debe notarse que la *Alejandra*, asi como la *Isabela*, tiene un *prólogo separado*, habiendo querido Argensola imitar el estilo de los antiguos: en la una sale la Fama, y en la otra la Tragedia, con sus vestiduras y atributos propios; la cual, despues de aludir á las leyes que acerca de ella dictó Aristóteles, se expresa de esta suerte:

Pero la edad se ha puesto de por medio,
Rompiendo los preceptos por él puestos,
Y quitándome un acto, que solia
Estar en cinco siempre dividida:
Me ha quitado tambien aquellos coros
Que andaban de por medio entre mis scenas;
Y á la verdad no siento yo esta falta,
Por no cobrar el nombre de prolija...

Vese, pues, que Argensola juzgaba acertadamente que el desembarazar á la tragedia de la perpetua asistencia del coro la dejaba mas expedita y libre en

su curso; y que miraba como una innovacion el que solo tuviese *cuatro* actos, no habiéndose sin duda establecido todavía el reducirlos á *tres*, como se verificó muy en breve.

Aun cuando este dato no bastase para indicar, poco mas ó menos, la época en que se compuso esta tragedia, y aun cuando no existiesen otras noticias para aclarar el mismo punto, darian alguna luz sobre la materia los siguientes versos, que prueban, en mi concepto, que esa composicion se representó en Zaragoza, antes de los ruidosos acontecimientos que perturbaron el reino de Aragon en los últimos años del reinado de Felipe II, á quien luego nombra el poeta:

Imaginais quizá que estais ahora
Contentos en la noble y fuerte España,
Y en la insigne ciudad de Zaragoza,
Ribera del antiguo padre Ibero,
Debajo aquellas leyes tan benignas
Que los reyes famosos os dejaron,
Atando la clemencia y la justicia
Con tantas y tan grandes libertades...

La *exposicion* de la tragedia, por medio de un diálogo entre los principales conjurados contra el tirano, no es desacertada ni carece de artificio dramático; pero es muy superior, y tiene en mi concepto mucho mérito, la escena en que ambos refieren á Orodante los crímenes por cuyo medio ascendió al trono el tirano, y le descubren que él es el hijo del asesinado monarca:

RÉMULO.

Ya sabes que en el tiempo mas tranquilo
Le quitaron el cetro á Tolomeo,
Tiñendo en roja sangre el ancho Nilo;

Y con fuerzas tiranas Acoreo
Las rebeldes banderas desplegando,
Le cumplió la malicia su deseo:
Al fin entró el tirano rey triunfando,
Con aquellos caudillos sobornados
Que quisieron seguir su injusto bando.
Los palacios rëales ví cercados,
Y el triste rey encima resistiendo
El bárbaro furor de los soldados.
A la reina parida ví corriendo,
Con el niño llorando entre sus brazos,
El favor de los suyos requiriendo:
Despues la ví amarrar con fuertes lazos,
Y el niño arrebatárselo del pecho
Y quererlo sembrar en mil pedazos.

ORODANTE.

Al cabo estoy, señor, de todo el hecho;
Mil veces me has contado esta mañana
Las muertes y castigos que se han hecho;
Bien sé que con traicion y astuta maña
Se levantó este príncipe Acoreo
Con todo cuanto el sacro Nilo baña;
Y siendo capitan de Tolomeo
(Su natural señor, que el cielo encierra)
Cometió tal delito, enorme y feo:
Movió á su propio rey sangrienta guerra,
Él propio por su mano le dió muerte,
Y usurpó la corona, cetro y tierra.

OSTILO.

Al cabo estás de todo; mas advierte
Que los dos solamente resistimos
Al tirano poder con brazo fuerte;
Mas ya que, muerto el rey, tirano vimos,
Y el tirano cuchillo embravecido,
Tambien á la miseria nos rendimos.

RÉMULO.

En esto... pero aguarda, que me olvido:
La reina, como dije, apasionada,
Con el tierno varon recien nacido,
Atónita, medrosa, alborotada,
Andaba por la casa discurriendo,
De solo el tierno niño acompañada.
Prendiéronla, y al fin entonces viendo
El niño arrebatarle, saltó luego
Con piedad y lástima diciendo:
« Amigo, si te mueve el blando ruego,
Al inocente príncipe perdona,
Que yo por él, si quieres, te me entrego;
Pues no defiende el triste su corona,
Ni os impide el gozar su señorío,
Ni ocupa la real silla su persona. »
El llanto del infante con el mio
Movieron á piedad y á no ofendello;
El duro corazon se vuelve frio:
Traia yo un Mercurio de oro al cuello,
El cual le dí por esto á aquel soldado,
Y una rica sortija con mi sello.

ORODANTE.

Al fin murió el infante desdichado.

OSTILO.

Antes vive, señor.

ORODANTE.

¿Cómo que vive,
Y no vuelve á cobrar su ser y estado?

RÉMULO.

¡O príncipe magnánimo! Recibe
Esfuerzo contra el bárbaro arrogante,
Y á la dura venganza te apercibe.
Tú eres, tú, señor, el tierno infante,
A quien con gran secreto he yo tenido
Con este nombre falso de Orodante:

Tolomeo, señor, es tu apellido;
Que aun esto, que del padre has heredado,
Estuvo casi á punto de perdido.

Esta declaracion y el reconocimiento del príncipe estan hechos con bastante maestría; y aunque en lo restante de la escena haya algunos pasages defectuosos, á veces se nota en ella el fuego y vigor que la situacion reclama:

OSTILO.

¡O dichoso mancebo, en el cual veo
Estar resplandecientes las virtudes
De nuestro ya difunto Tolomeo!
Los Dioses hoy te llaman, no lo dudes;
Agora es menester que astutamente
Procures de ayudarte y nos ayudes:
Nosotros dos, en nombre de la gente
A tu bien y servicio congregada,
Te juramos por rey solemnemente.

ORODANTE.

Amigos, cuya fe tengo guardada
Acá dentro del alma, mi persona
En vuestras manos pongo asegurada.

RÉMULO.

Con ellas te daremos la corona
Que ciñe la cabeza del tirano,
Cuyo furor á nadie no perdona.
Agora es menester que con la mano
Que le diste la copa tantas veces,
El corazon le arranques inhumano;
Y lleva en la memoria que te ofreces
A vengar á tu padre Tolomeo,
A quien en nombre y ánimo pareces.

ORODANTE.

Yo juro por el cielo y sol que veo,
Que tengo de hacer copa donde beba

De la cabeza y sangre de Acoreo.

RÉMULO.

Pues porque mas, señor, te encienda y mueva,
La sangre de tu padre mira agora,
Que quiere de tu mano hacernos prueba:
Aqui delante, de tu padre mora
Esta sangre; venganza pide á voces
De aquella mano bárbara y traidora.
Paréceme que dice: « No conoces,
¡Ay, hijo! que esta sangre te ha engendrado?
Castiga ya los ánimos feroces. »

Mucho arte se descubre en el modo de excitar el enojo del príncipe contra el tirano, á fin de acelerar su castigo; y si pudiera haberse omitido el mostrar el lienzo teñido con la sangre del rey, parece natural y bello que á su vista prorumpa el príncipe indignado en estas enérgicas voces:

¡Ay, sangre derramada! ¡Ay, sangre fria!
Muy presto ansi vereis la de Acoreo;
Si no pudiere ser, será la mia.

En este punto queda la accion en la primera jornada: y es justo reconocer que hasta entonces no iba en general mal encaminada; pero en el segundo acto se interpone la falsa acusacion de adulterio y conspiracion de la reina y del valido contra el tirano; se comete el torpe yerro de manchar al príncipe, que debia interesar á los espectadores por sus desgracias y su inocencia, con una delacion calumniosa; y se verifica el suplicio de los supuestos reos con atroces circunstancias.

La muerte de este valido, que tenia gran poder en el pueblo, y la trama de los conjurados provocan la

insurreccion; y uno de su corte la anuncia asi al tirano:

Las calles van, señor, de gente hirviendo,
Plebeyos y del bando ciudadano,
Y á todas partes andan reluciendo
Los templados aceros de Vulcano:
Libertad, libertad, vienen diciendo,
Vuelva el rey natural, muera el tirano!
Y aun las flacas mugeres con sus voces
Les encienden los ánimos feroces.
Tu cabeza rëal, señor, pretenden
Por premio solamente de la guerra;
Que ni casas ni templos nos ofenden,
Ni pretenden despojos de la tierra.
Los tuyos son, señor, los que te venden:
En estos el preciso mal se encierra.

ACOREO.

¿Y quién son los caudillos?

ORILO.

¡Ay me!

ACOREO.

Dilo.

ORILO.

Esos traidores, Rémulo y Ostilo.
En medio de la plaza ví que estaban
Las rebeldes escuadras animando,
Y á todos al asalto despertaban
Prometiendo riquezas y mandando:
Las banderas secretas desplegaban,
Un sangriento pendon enarbolando;
Y viene por caudillo y rey delante
Aquel rapaz...

ACOREO.

¿Quién dices?

ORILO.

Orodante.

Si en el anterior diálogo se nota cierta viveza y valentía que recuerda, aunque de lejos, el ímpetu de Alfieri, en el siguiente pasage se ve con admiracion como en tan temprana edad despuntaba ya el gran talento de Argensola. Quiso este trasladar al teatro español las apariciones de Sombras, por el estilo del teatro griego; y cierto que, si alguna vez puede ser conveniente valerse de este recurso extraordinario, para conmover fuertemente el ánimo de los espectadores, acertó en esta ocasion Argensola, ofreciendo la Sombra del asesinado Tolomeo (cual la del padre de Hamlet ó la de Nino) que se pone delante del tirano, cuando este se aprestaba á marchar contra los sublevados. Hasta tuvo el poeta la cordura de no poner en boca de ella sino un breve razonamiento, y ese no escaso de dignidad y de cierto color sombrío, sumamente propio. Al desnudar el tirano la espada, se le presenta la vision y le dice:

VISION.

¿A dónde vas, tirano endurecido?

ACOREO.

¡Oh cielos, qué vision es la que veo!

VISION.

¿De qué te turbas? ¿Hásme conocido?
Yo soy el rey difunto Tolomeo.
¿Pensabas que los Dioses en olvido
Han puesto tu delito? Dí, Acoreo:
¿No ves que estas heridas y señales
Dan voces á los Dioses inmortales?
¿No ves que esa corona no consiente
Estar en la cabeza de tiranos?
Pues hoy la perderás infamemente,
Y dejarás el cetro de las manos.

El fiero usurpador no se arredra ni se detiene con tan fatal pronóstico; y corre ciego á la lucha en que pierde la vida, despreciando la vision y gritando á los suyos:

Seguidme, valerosa y fuerte gente;
Que aunque pese á los Dioses soberanos,
Sacaré mentirosos sus agüeros:
Seguidme, que es deshonra ser postreros.

Asi concluye el penúltimo acto; dejando para el postrero el degüello de los niños inocentes, el asalto de la torre, y tantas muertes y horrores como ya quedan referidos.

Estas composiciones de Argensola distan mucho, á la verdad, de merecer el título de buenas tragedias; pero no estan desnudas de toda clase de mérito, pues antes bien anunciaban ya un esclarecido poeta. Tal vez si sus viages y otras circunstancias de su vida, que tampoco fue larga, no le hubiesen alejado tan temprano de la escena dramática, hubiera enriquecido nuestro teatro con hermosas composiciones; puesto que logró reunir luego á las cualidades que poseia, cuando dió á luz estos prematuros ensayos, una instruccion vastísima y un acendrado gusto.

En el mismo pasage del *Quijote* en que habla Cervantes de las tragedias de Argensola, celebra otras varias composiciones de los autores mas célebres de aquel tiempo, y entre ellas una suya, de que vamos á hablar, no solo en gracia de tan famoso autor, sino porque realmente su composicion lo merece. La posteridad ha confirmado el juicio de sus contemporáneos, expresado por boca de un librero, cuando dijo con desabrimiento á Cervantes: «Que un autor de

título le habia dicho *que de su prosa se podia esperar mucho, pero que del verso nada;* » y efectivamente ese célebre escritor pasa por mal poeta y peor dramático. Mas cabalmente de todas sus composiciones de esa clase, á lo menos de las *diez* que han llegado á nuestras manos, la mejor sin disputa es la *Numancia;* y tengo para mí (por extraño que parezca este juicio respecto del autor del *Quijote* y de tan chistosos *Entremeses*) que Cervantes hubiera sobresalido tal vez mas dedicándose á la tragedia; pues la muestra que en ese género nos ha dejado, aunque muy imperfecta, descubre mucho talento y excelentes dotes.

Como nada de lo que toca á hombre tan extraordinario puede parecer indiferente, tal vez ocurrirá el deseo de saber por qué tiempo se representó la *Numancia:* lo cual debió verificarse por los años de 1585, si es que mis conjeturas no me engañan. Asi esta como las otras *veinte* ó *treinta* composiciones de Cervantes, á que aludió en el *Prólogo* con que imprimió sus últimas comedias en 1615, debieron probablemente representarse en el corto espacio que medió entre la época de su casamiento en Esquivias, en 1584, y su viage á Andalucía, entrado ya el año de 1588; y la *Numancia* debió de ser una de las primeras. Es de notar que asi en el citado *Prólogo* como en la *Adjunta al Parnaso* la nombra siempre en el segundo lugar; y á mi entender, ese fue el que tuvo en la representacion. Debió ser posterior á *Los tratos de Argel;* pues he advertido que en esta se alude á los preparativos militares de Felipe II para tomar posesion de Portugal, y ya en la *Numancia* se habla de ese reino como unido á la corona de España; y por otra parte, debió representarse antes que

La batalla naval, (que es *la tercera* que nombra) pues en esta dice que introdujo la novedad de reducir los actos de los dramas á *tres*, y la *Numancia* observa todavía la antigua division en *cuatro*.

El argumento de esta composicion ofrecia al poeta no pocas ventajas, pero en cambio de gravísimos inconvenientes: era nuevo, grandioso, digno; y debia ser sumamente grato á la nacion, recordándole uno de los hechos mas ilustres que ofrezca la historia; pero era muy difícil reducir ese inmenso cuadro á los límites de una tragedia, dándole la competente *unidad*. Asi es que Cervantes, guiado por su corazon noble y leal, acertó muchas veces en su obra á expresar dignamente los sentimientos elevados que nacian de su asunto; pero no alcanzó á disponer con arte el conjunto de su fábula. Le pareció tal vez que bastaba desplegar una tras otra, cual los diversos lienzos de una coleccion de pinturas, las situaciones y escenas interesantes que debió presentar la destruccion de aquel heróico pueblo; pero no vió que eso no bastaba para formar un nudo dramático; y que compartiéndose el interes entre tantas víctimas, se debilitaba hasta extinguirse. Vemos en la composicion de Cervantes caudillos valerosos, que anteponen la muerte á la servidumbre; madres tiernas, esposas infelices, que excitan á compasion; un pueblo entero que se sacrifica magnánimo; pero unas impresiones perjudican á otras; porque falta un punto céntrico, en que se reunan todas para conmover con fuerza el corazon. Hay algunos episodios interesantes; pero no estan bien enretejidos con la accion principal: es tierno, por ejemplo, oir á un amante, que viendo á su querida próxima á perecer

de hambre, se ofrece á ir al campo enemigo, para traerle algun socorro, en tanto que la infeliz rehusa alargar la vida á tanta costa; se admira con ternura á un amigo que se ofrece á acompañar al amante y á morir á su lado, antes que abandonarle en tanto riesgo; y se escucha al otro que le contesta con este tono blando y sentido:

Quédate, amigo, queda en hora buena;
Porque si yo acabase aqui la vida
En esta empresa de peligros llena,
Tú puedas á mi madre dolorida
Consolar en el trance riguroso,
Y á la esposa de mí tanto querida.

Esto es bello, patético; asi como la lucha de heroismo que entablan ambos amigos, y la escena en que vuelve el amante con un escaso alimento, manchado con su propia sangre, y espira en el acto de dársele á su querida; pero si estos y otros incidentes de la tragedia prueban que Cervantes tenia un corazon sensible y el instinto delicado tan necesario en el poeta trágico, no bastan sin embargo para disculparle de no haber extendido con arte ni redondeado su plan. Asi es que en esa tragedia no hay que buscar sino algunas partes bellas, pero no un conjunto arreglado: la *accion* no presenta mas *unidad* que hallarse comprendida toda ella en *la destruccion de Numancia;* cosa tanto mas de lamentar, cuanto el *tiempo* que dura la accion es bastante corto, y el *lugar* de la escena se encierra en un sitio público de la ciudad y en el campamento enemigo, que se supone delante de los muros.

La *exposicion* es propia, y no deja de presentar

cierta grandeza: Scipion, cansado de tan largo asedio, reune su ejército y le exhorta á la disciplina, relajada con el trascurso del tiempo y los repetidos reveses: lo cual da lugar á instruir indirectamente á los espectadores de las circunstancias de aquella guerra y del heroismo de los sitiados. Hay tambien una circunstancia que me parece digna de notarse: algunos trágicos modernos, y sobre todo Alfieri, han imaginado que seria posible restablecer de algun modo los coros de la tragedia antigua, presentando reuniones de pueblo, y haciendo que alguna vez hable por medio de un corifeo, y otras prorumpa unido en algunas expresiones breves y enérgicas. Pues este recurso (que puede producir mucha impresion en el público, si se le emplea con oportunidad y templanza) lo ensayó Cervantes desde el siglo XVI. En esa reunion del ejército romano, advierte el poeta que los soldados *se miren unos á otros, y hagan señas* á uno de ellos, el cual responde al caudillo:

Todo lo que aqui has dicho confirmamos,
Y lo juramos todos.

SOLDADOS.

Sí juramos.

Para admirar el talento de Cervantes en este y otros pasages de su tragedia, es preciso trasladarse con la imaginacion á aquel tiempo, y recordar el atraso en que se encontraba el teatro: con lástima se ve á aquel gran ingenio tener que advertir en su obra: «salgan los mas soldados que pudieren, armados á la antigua, *sin arcabuces*,» temiendo no presentasen á las legiones de Scipion como si fuesen los tercios del Duque de Alba; y ojalá que el mismo poeta no se hubiese

descuidado tambien alguna vez, como cuando dice que se eche el bando *tocando á recoger el atambor.*

Cervantes columbró ya en su tiempo lo que despues han conocido Voltaire y otros dramáticos de fama; á saber: lo que ganaria la tragedia procurando darle cierta pompa y grandeza teatral, propia de su alta gerarquía. Cosa tanto mas natural en la *Numancia*, cuanto que el argumento era de suyo popular; y en vez de limitarse á una sola persona ó familia, puede decirse que abrazaba la suerte de una nacion. Es por lo tanto de celebrar el empeño de Cervantes en dar cierto aspecto grande y magnífico á su composicion: ya se ve la reunion del ejército romano, ya la embajada de los Numantinos; ora la junta numerosa de estos para decidir la suerte de su patria, ora un sacrificio solemne, con asistencia del pueblo, con sacerdotes y víctimas, para aplacar á los dioses y tenerlos propicios. Es verdad que en medio de esas llamaradas de genio se ve lo poco asentado del gusto, ó por mejor decir, la infancia del arte. El poeta que tenia que advertir que imitasen el ruido del trueno con un *barril lleno de piedras*, y que en vez de rayo disparasen un *cohete volador*, ¿qué mucho es que hiciese salir á un demonio de debajo del tablado, para echar por tierra el ara y los sacrificios, ó que luego presentase la escena ridícula del adivino y el muerto?

Tambien creyó Cervantes que ganaria la tragedia en dignidad y grandeza, adoptando un recurso empleado alguna vez en el teatro griego, cual es el de presentar *figuras alegóricas;* y juzgó que esta invencion era tan ventajosa, que hasta se lisonjeó en el prólogo ya citado de haber sido *el primero* que la introdujese en España. Debió considerar, sin embargo, que entre

los Griegos, de imaginacion ardentísima y acostumbrados á las fábulas de la mitología y á personificarlo todo, la introduccion de tales personages debia parecer en el teatro menos inverosímil; pero que la diferencia de tiempos y de circunstancias se oponia manifiestamente á tal recurso, aun cuando no fuese de suyo impropio y defectuoso. Mucho antes que lo condenasen los críticos modernos, desterrándole con razon de la escena, un autor español (que escribia cabalmente por la misma época de que estamos tratando) lo reprobaba ya severamente, alegando razones oportunas: «Introducir personas inanimadas á la accion, especialmente al *poema activo* (decia Pinciano, aludiendo á las personas alegóricas) es cosa poco razonable...» «En las acciones comunes épicas, que no tienen tanta necesidad de la verisimilitud, se puede permitir y aun son buenas las tales personas fingidas; mas en las otras, donde la cosa parece delante los ojos, no es permitido.»

(*Philosofía ant. poét.*)

En cuanto al *estilo* de la tragedia de Cervantes es muy desigual, (como ya se dijo en el tomo primero, presentando en comprobacion algunas muestras); y si á veces acierta con el tono propio, otras se remonta hasta el lírico ó hasta el épico, y algunas desciende hasta la humildad cómica. De los mismos vicios opuestos puede decirse que adolece la *versificacion*, viéndose en esa tragedia mal hermanadas, y ambas fuera del lugar propio, las *octavas* y las *redondillas*; pero tal vez de todas las obras de Cervantes la *Numancia* es en la que se hallan mas versos llenos y sonoros, y una de las que pudiera presentar con mas

esperanzas de alcanzar el disputado título de poeta.

Me he detenido tanto en las citadas composiciones de Cervantes y de Argensola, por dos razones principales; siendo una de ellas el que esas obras no habian parecido todavía cuando, al promediar el siglo pasado, publicó el sensato Don Agustin Montiano y Luyando sus *Discursos sobre la tragedia española*, dando noticia de las que habian llegado á sus manos, y acompañándola con una breve crítica, acertada y juiciosa. Mas aun hay otra razon mas importante; á saber: que las mencionadas composiciones son unas de las últimas y de las mas notables, correspondientes á la época que estamos ahora bosquejando; y es por lo tanto útil y oportuno, al ir á entrar en un nuevo período, determinar con exactitud el estado que entonces tenia el teatro trágico español.

Desde luego salta á la vista, echando una rápida ojeada sobre el terreno que acabamos de recorrer, que hasta fines del siglo XVI la tragedia española, cultivada en sazon muy temprana, no habia dejado de hacer notables progresos: invencion acertada de muchos asuntos, situaciones graves é interesantes, escenas bien desenvueltas, pasages escritos con vigor y nervio, diálogos diestros, habla castiza, versificacion manejada con facilidad y soltura, casi todos los elementos, en fin, de la buena tragedia se hallan esparcidos en las de aquel tiempo, si bien no son bastantes á encubrir las graves faltas que por lo comun las afean.

Tambien se ha visto que, aunque empezó muy en breve la relajacion de las leyes dramáticas, no habia llegado todavía la licencia al extremo á que llegó luego, ni menos aspiraba á reclamar autoridad, en

vez de demandar indulto. No acertaban siempre nuestros primeros autores á dar á los pensamientos, al estilo y al lenguaje aquella elevacion uniforme y constante que la tragedia exige; pero tampoco habia perdido esta su carácter propio, confundiéndose con la comedia, ni olvidado su dignidad hasta el punto de mezclar sus terribles amenazas y sentidas quejas con inoportunos chistes y plebeyas burlas.

No habia aparecido todavía (forzoso es confesarlo) uno de esos genios extraordinarios, destinados á alzar de repente el drama á un alto punto de esplendor y de gloria; pero ya cultivaban el teatro verdaderos poetas, que anunciaban como cercana otra época de mejora y perfeccion: Cueva, Virues, Andres Rey de Artieda, Argensola, Cervantes y otros dramáticos de aquel tiempo eran á propósito para allanar la senda á algun ingenio singular; y cierto que el que naciese entonces en España hallaria mas avanzada la obra, y veria delante de sí predecesores mas ilustres que los que encontraron un Shakespeare y un Corneille, cuando levantaron del suelo el teatro trágico de sus respectivas naciones.

Mas á la nuestra le cupo la mala suerte de que habiendo dado el ser á un hombre tan portentoso, que bien puede decirse que en su clase no ha tenido igual, esa misma superioridad produjo no menos daño que ventajas; y por un concurso aciago de circunstancias fue causa principal, á lo que yo entiendo, de que muriese la tragedia española cuando ya llegaba á la edad mas robusta, causando una pérdida irreparable á nuestra rica literatura: no es necesario decir que vamos á hablar de Lope de Vega.

Dotado de clarísimo talento y de vasta instruccion,

de imaginacion la mas viva y amena, de inventiva inagotable, hábil para pintar y describir, capaz de elevacion y de grandeza, de un genio poético tan vario y flexible que á todo sé brindaba, diestro en el manejo del diálogo, riquísimo y puro en el habla, versificando con tal facilidad y maestría cual apenas puede concebirse, aficionado con preferencia al teatro, y con el don de cautivar la atencion y el interes del público, reunió ese gran poeta tantas y tan extraordinarias dotes, que no es extraño que desde luego avasallase el teatro español, y que extendiese despues su influjo fuera de los confines de su patria; siendo indisputablemente el que primero contribuyó á dar impulso y vuelo al teatro moderno de Europa.

Pero á pesar de que tanto se le debe á Lope como dramático, apenas al hablar de la tragedia española tendremos que mencionarle, sino para dirigirle justas reconvenciones; pues habiendo contribuido muy poco á enriquecerla, le causó tan graves perjuicios que aun no ha podido repararlos. El tiempo en que empezó á florecer Lope de Vega era cabalmente en el que debia esa especie de drama haber tomado en nuestra nacion un carácter propio, permanente y digno: hasta entonces no habia mostrado, por expresarme asi, sino las buenas prendas y los defectos que acompañan á la juventud; pero llegada á edad mas adelantada, debia entrar en la senda de la razon, y desplegar vigor y lozanía con templanza y cordura. Solo habia menester un gran maestro, con talento bastante para servir de guia, y con la autoridad é imperio que tan grave encargo demandaba: y Lope de Vega reunia esas circunstancias, cual tal vez ningun otro hombre las ha reunido nunca. Sin reconocer

entre los demas dramáticos de su tiempo competidor ni rival, dueño absoluto del teatro, ídolo del pueblo que adoraba hasta sus caprichos, lisonjeado por la corte, aclamado de todos, logró ejercer una especie de dictadura que apenas nos parece creible, y se halló colocado en situacion tan alta, que de su voz y ejemplo iba á depender la suerte del teatro español.

Pero Lope prefirió la vil ganancia ó los vanos aplausos á la gloria inmortal de haber fundado en su nacion un teatro tan provechoso y arreglado, como ingenioso y rico; y una vez que él propio se abandonó al desórden dramático, no habia que esperar que hubiese nadie dotado de bastante ánimo y fuerzas para atajar el torrente.

Tan rápidos fueron su curso y sus estragos, que habiendo empezado á florecer Lope de Vega á últimos del siglo XVI, apenas comenzó el siguiente, cuando ya encontramos echadas por tierra todas las barreras, y confundidos los límites que separan á la tragedia de la comedia. En el año de 1602 publicó ese poeta su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, presentado á una academia establecida en Madrid, no tanto para explicar los preceptos dramáticos, cual parecia deber proponerse el autor, cuanto para esforzarse en disculpar sus propios abusos y licencias, como si pudiese acallar asi las reconvenciones que le hacian algunos de sus contemporáneos, y lo que es mas, sus propios remordimientos, que en vano procuraba encubrir. Como esa obra arroja tanta luz sobre estas materias, y puede servir para calificar una época muy importante del teatro español, habré de tratar de ella extensamente en otra ocasion; reduciéndome ahora á lo que sea relativo y peculiar á la tragedia.

Ya se deja entender que este género de composicion habia de resentirse por su parte del desarreglo general, que intentaba legitimar Lope, y del desprecio del *arte antiguo* que él propio confesaba estar *fundado en razon;* pero lo que hace especialmente á nuestro propósito se encuentra en varios pàsages, que por esa causa vamos á citar. Hablando de algunas partes de la comedia, se expresa Lope de esta suerte:

Que en esto fue comun con la tragedia;
Solo diferenciándose en que trata
Las acciones humildes y plebeyas,
Y la tragedia las rëales y altas:
Mirad si hay en las nuestras pocas faltas.

Mucha razon tenia Lope; pero una vez que asi lo reconocia, debia condenar severamente tan escandaloso abuso, lejos de protegerle:

Elíjase el asunto; y no se mire
(Perdonen los preceptos) si es de reyes...
Lo cómico y lo trágico mezclado
Y Terencio con Séneca, aunque sea
Como otro Minotauro de Pasifae,
Harán grave una parte, otra ridícula;
Que aquesta variedad deleita mucho:
Buen ejemplo nos da naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza.

No cabe alegar principio mas falso para apoyar un desatino: la naturaleza no aparece hermosa y varia por los *monstruos;* nombre que el mismo Lope habia dado antes con razon á las composiciones absurdas, que solian representarse con satisfaccion del vulgo, cuyos aplausos apetecia él propio con tan ciego conato, que para obtenerlos volvia á aquel *ejercicio*

que justamente apellida *bárbaro*. Aun en el mismo lugar citado ahora, ¿no compara la mezcla de la tragedia y de la comedia con el *Minotauro*, monstruoso fruto de una union nefanda? Pues no pudo escoger comparacion mas á propósito para mostrar lo absurdo de lo mismo que defendia.

Lo mas singular es, que á falta de razones para sostener el desarreglo dramático, echa mano del voto del vulgo, que él propio representa como despreciable; y á veces llega al extremo de citar un abuso para cohonestar con su ejemplo la admision de otros: asi, al hablar de la *unidad de tiempo*, se expresa Lope de esta manera extraña:

> No hay que advertir que pase en el período
> De un sol, aunque es consejo de Aristóteles;
> Porque ya le perdimos el respeto
> Cuando mezclamos la sentencia trágica
> A la humildad de la bajeza cómica.

El mal no consistia en haber perdido el respeto á Aristóteles; sino en menospreciar las reglas que él habia expuesto, pero no inventado; pues que estan fundadas en los principios de la sana razon: y Lope tenia sobrado talento para dejar de conocer, que si cabia dar alguna latitud al reducido período de un sol, (indicado por aquel filósofo para encerrar en él la accion dramática) era mucho mas grave falta confundir dos géneros tan distintos de composicion, sacando por parto de su union ilegítima uno informe y bastardo.

Una vez admitidos principios tan relajados en dramática, no era de esperar que Lope se sujetase al duro yugo de las reglas, cuando hallaba tan cómodo

y grato dejar que gallardease su ingenio sin sujecion ni rienda: asi es que esa licencia y desarreglo disminuyó el mérito de sus excelentes dotes como autor cómico; y respecto de la tragedia, le redujo á una condicion poco elevada, sin llegar siquiera á la medianía.

Ni parece que él propio aspirase con mucho ahinco á sobresalir bajo ese concepto; pues bien fuese por ese motivo, ó porque confundidos los dos géneros de composiciones dramáticas, era casi indiferente darles muchas veces uno ú otro nombre, lo cierto es que entre tantos centenares como compuso y publicó Lope, únicamente á seis dió el nombre de tragedias, y aun eso apenas se sabe porqué; pues poco ó nada se distinguen de otras.

Tan desnudas de mérito como escasas en número, las tragedias de Lope presentan pocas bellezas, y estas contrapesadas con gravísimas faltas: mostró á veces en ellas su talento, porque era tan claro que no podia oscurecerse; y habló con buena diccion y con fáciles versos, porque para uno y otro no habia menester sino abrir los labios. Pero estuvo lejos de mostrarse tan gran dramático cual pudiera, ni aun tanto como lo hizo en otra clase de composiciones: atinó á veces, como en *El Duque de Viseo*, con un argumento propiamente trágico; pero le deslució con el vicio mas grave, faltando á la *unidad de accion*, que él mismo habia prescrito en su *Arte nuevo* con tanta severidad como Aristóteles; y en otras dos ocasiones escogió malamente asuntos impropios del coturno, como la fábula de Eurídice y Orfeo en *El marido mas firme*, (en que se notan, ademas del mal argumento, chistes inoportunos, amores pastoriles, y versifica-

cion generalmente de *romance*, cosas todas impropias de la tragedia,) y la de Céphalo y Pocris, en *La bella Aurora*. La historia de Neron presentaba mas de un asunto excelente para formar un drama de esa clase; y Racine ha mostrado luego el efecto que pueden producir en la escena los retratos de Tácito; pero Lope de Vega, cual si ignorase los primeros rudimentos del arte, quiso presentar la vida de aquel tirano en su *Roma abrasada*, comprendiendo en su drama un cúmulo informe de sucesos, ocurridos en muchos años y en las regiones mas distantes[6]. El mismo desprecio de la *unidad de tiempo*, y aun otras faltas mas graves, se hallan en las demas tragedias de Lope, como en *El castigo sin venganza*, (que no tiene nada de tragedia, excepto dos muertes, con que castiga un padre ofendido la injuria que le ha hecho su propio hijo con su madrastra[7]) y en *La inocente sangre*, que ofrece por argumento la injusta muerte de los hermanos Carvajales, en tiempo de Don Fernando el Emplazado; pero esta última composicion es tambien reparable porque muestra, aun mas de lleno que otras, lo absurdo de la mezcla de lo trágico y de lo cómico, admitiendo entre personas nobles otras villanas y despreciables, que interrumpen con importunas burlas las escenas mas interesantes; cual si se propusiese el poeta resfriar él mismo el ánimo de los espectadores, calmando la agitacion que con tanto afan promoviera.

Salvadas las barreras, el desórden dramático no podia contenerse dentro de ningun límite; y el mismo Lope se convenció tanto, á lo que parece, de lo mucho que en sus composiciones se alejaba de la pauta trágica, que buscó otro nombre que pudiese

convenir mejor á un género mestizo, y las apellidó *tragicomedias;* nombre de que se habia valido donosamente Plauto en su *Amphitrion*, por haber mezclado dioses, personas ilustres y siervos; y que tambien se habia dado en España á la famosa *Celestina*, por ser fatales las resultas de los amores y tercerías que forman el argumento de esa novela en diálogo; pero que no sé que se hubiese dado en nuestra nacion á ninguna composicion propiamente dramática, y hecha para representarse, hasta que le dió Lope de Vega á diez ó doce de sus obras, que tampoco se distinguen mucho de las innumerables que intituló meramente *comedias.* A él, pues, debe imputarse hasta el nombre para denotar la monstruosa confusion de un género y otro de composiciones dramáticas, que acabó por corromper á entrambos, desluciendo muchas de nuestras lindas composiciones cómicas, y privando á España de contar en largo espacio verdaderas tragedias.

Porque fue tan grande el influjo de Lope en el teatro español, que no solo le dió norma, arrastrando tras sí al público y á los demas dramáticos de su tiempo, (hasta el punto de que puede servir su propio nombre para denotar aquella época); sino que aun despues de su muerte, y cuando otros ingenios sobresalientes llegaron á eclipsarle, aun siguió sirviendo como de caudillo y guia; y el mal ejemplo de Lope de Vega no dejó de sentirse, desde el principio al fin, durante el período mas lucido de nuestra dramática, que comprende los dos reinados de Felipe III y de su hijo.

En ese espacio de mas de medio siglo, á pesar de poseer España tanto número de excelentes dramáti-

cos, y de producir tan gran copia de composiciones que ha podido prestar á manos llenas á todos los teatros de Europa, son tan pocas las tragedias, que es necesario que los eruditos las vayan rebuscando á duras penas; pues se hallan como perdidas en un campo vastísimo, y levantan tan poco del suelo que no es muy fácil percibirlas. La *Dido y Enéas* de Don Guillen de Castro, el *Hipólito*, imitado de Eurípides por Don Esteban Manuel de Villegas, el *Pompeyo* de Cristobal de Mesa [8], en que se nota falta absoluta de plan, desarreglo dramático, estilo poco propio de la tragedia, y versificacion sobradamente presuntuosa; el *Hércules furente y Oeteo*, en que Lopez de Zárate se empeñó malamente en unir dos tragedias de Séneca, oscureciendo con graves faltas la elevacion de estilo, y no logrando conformarse con el rigor del arte, como pretendia; las *Troyanas* del mismo autor latino, vertidas al castellano por Don Jusepe Antonio Gonzalez de Salas con diccion pura, aunque poco flexible y suelta, como lo es tambien la versificacion [9]; y alguna otra composicion de tan corto mérito que se escapa de la memoria, son las únicas que ofrecieron el título de *tragedias* durante esa larga época; y desde el promedio del siglo XVII, ni aun sé que se halle ese nombre en la historia de nuestra dramática hasta entrado ya el siglo siguiente.

No por eso se crea que nuestros autores abandonaron de todo punto los argumentos trágicos; ó que cuando emprendieron alguno, les faltó destreza y arte para presentar situaciones interesantes, escenas bellísimas y pasiones bien manejadas: tan al contrario fue, que por eso causa mas pena ver que con tan sobresalientes dotes, y por solo haber confundido

lo que no debieran, dejaron á la tragedia como oscurecida y ahogada. En punto á invencion, aun en ese ramo tan poco cultivado fueron muy felices nuestros ingenios, y acertaron á hallar muchos argumentos excelentes para el coturno, de que mas de una vez se han aprovechado los extrangeros: ya en tiempo de Lope compuso Mexia de la Cerda su *Doña Ines de Castro* [10], inferior á la antigua *Nise lastimosa* de Bermudez, y á la comedia de *Reynar despues de morir* de Velez de Guevara (que contiene pasages bellísimos, por el tono sentido que en ellos se percibe y por lo apacible y suave de la versificacion, aunque afeada la obra con los resabios de mal gusto, propios del tiempo de Felipe IV); argumento tan propio para la tragedia, que ha merecido singulares aplausos tratado luego en el teatro frances por La-Mothe, así como lo habia sido en el teatro italiano por un jesuita español, apellidado Colomes.

Guillen de Castro, contemporáneo tambien de Lope, y otro poeta posterior, Diamante [11], su ministraron con dos de sus composiciones argumento, situaciones y hasta escenas enteras á Corneille, quien estuvo lejos de negarlo; y su célebre comentador tuvo razon en afirmar, aludiendo al *Cid*, que «era preciso confesar que se debia á España la primera tragedia patética que hubiese grangeado renombre á Francia.»

El mismo Voltaire manifiesta que Rotrou habia imitado una comedia de nuestro Rojas para formar su *Venceslao*, única que dió á aquel autor mediana celebridad; y si de Corneille no puede decirse otro tanto, se ve en sus composiciones el provecho que con su gran talento y cordura supo sacar del teatro

español, que con tanta aficion cultivaba, no desdeñándose de apropiarse muchas de sus riquezas, y acertando á distinguir el metal puro entre la tierra y las escorias. Asi de la enmarañada comedia de Calderon *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, sacó los materiales para formar su *Heraclio*, que si no tiene toda la sencillez que fuera de desear, presenta situaciones que sorprenden por lo nuevas é interesantes.

El mismo Calderon, empeñado en delirar en las *comedias heróicas*, solia en medio de sus extravíos ofrecer argumentos grandes, propios para desplegar caractéres trágicos y pintar pasiones terribles: *El mayor monstruo de zelos y Tetrarca de Jerusalen* suministró el fondo de la *Mariene* de Tristan, y posteriormente de la de Voltaire. Lo mismo puede decirse de la mejor tragedia de Tomas Corneille, *El conde de Esex*, argumento tratado mas de una vez por los dramáticos españoles del tiempo de Felipe IV, á quien algunos han llegado á atribuir una de dichas comedias, que suena compuesta *por un ingenio de esta corte*, y lleva por título: *Dar la vida por su dama*. En las otras composiciones del citado autor frances se descubre, aun mas que en las de su hermano, lo mucho que manejaba, y no con poco fruto, las obras de nuestros dramáticos.

Asi puede afirmarse, sin incurrir en la nota de presuncion y vanagloria, que á pesar de haber quedado tan atras el teatro trágico español, respecto del frances, (levantado á tan alto punto en el siglo de Luis XIV) contribuyó eficazmente el nuestro á darle el primer impulso, sacándole con su actividad y movimiento de la flaqueza y desmayo en que yacia.

«La inclinacion natural de los autores franceses (dice Shlegel en su célebre *Curso de literatura dramá-*

tica) los impelia hácia el teatro español, en tanto que el arte dramática no llegaba á desarrollarse en Francia, hasta el punto de atreverse á seguir por sí un rumbo. No se contentaban con imitar el gusto de los Españoles; sino que tomaban prestadas de ellos sus invenciones mas ingeniosas. Racine es tal vez el primer poeta á que no alcanzara este influjo extrangero. » Y si pareciere sospechoso el voto de este literato aleman, por sobradamente afecto á nuestros dramáticos, óigase lo que decia al mismo propósito un escritor frances, Mr. Linguet, dedicando su obra sobre nuestro teatro á la Academia Española: « De vosotros, señores, de los buenos autores castellanos, es de los que han sacado los nuestros la primitiva idea de las bellezas que han prodigado en el teatro y en sus escritos. Dante, Ariosto, el mismo Taso no han formado discípulos en nuestra patria; pero Lope de Vega, Guillen de Castro y Calderon sí: á ellos se debe, sin disputa, nuestra superioridad dramática. Sin el *Cid* y las contradicciones que experimentó, probablemente Corneille no se hubiera elevado nunca hasta *Cinna* y *Polieucto:* y el solo nombre de esa hermosa imitacion basta para traer á la memoria la lengua en que encontró el original. Su hermano Tomas, muy inferior sin duda á su primogénito, pero merecedor sin embargo de ocupar buen lugar entre los dramáticos de la primera edad de nuestro teatro, casi no fue mas que un traductor de los Españoles. »

Ni son las composiciones antes citadas las únicas que presente nuestro teatro con los elementos necesarios para buenas composiciones trágicas, aunque no bien aprovechados: *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, refundida por Trigueros con el título de

Sancho Ortiz de las Roelas, — *La muerte de Julian de Médicis*, por Enciso,—*Los Bandos de Verona*, ó *Montescos y Capeletes*, que es el mismo asunto de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare; el patético argumento fundado en la triste historia de *Los amantes de Teruel*, que presentó en las tablas Montalvan, y otros muchos que ofrece el teatro español, y que encierran las semillas de la buena tragedia, puesto que excitan vivísimo interes y conmueven con fuerza el corazon, prueban manifiestamente que la pobreza y escasez que muestra en ese ramo la literatura española, no ha provenido de falta de excelentes ingenios, propios para cultivar la tragedia, sino de la causa fatal que ya dejamos indicada.

De ella nació por nuestro mal que en vez de dedicarse los poetas á composiciones de esa clase, grave y noble por su propia índole, malgastasen sus buenas dotes en composiciones mestizas, de color incierto y confuso, «que no son verdaderas comedias (segun se expresa el juicioso Montiano, siguiendo las huellas de Cascales,) *por las pesadumbres, agravios, desagravios, desmentimientos, desafíos, cuchilladas* y *muertes*, de que estan sembradas; ni tragedias, por la graciosidad y bajeza de las personas, desaliento de las sentencias, eleccion vulgar en las expresiones, y fines siempre alegres con que las visten.»

Como no se saca ventaja, y antes bien se convida á la desidia, lisonjeando el orgullo y pretendiendo que se tiene con abundancia lo que en realidad escasea, no he creido que por halagar el amor propio de la nacion, convenga defender á todo trance que posee muchas tragedias, y que esas son muy buenas; sino mas bien manifestar la falta, é indicar de donde

nació el daño, para que pueda evitarse este y repararse aquella. Asi se debe confesar paladinamente que el antiguo teatro español no es muy rico en tragedias; y que aun cuando en las que posee luzcan muchas bellezas esparcidas, no pueden presentarse tales dramas, en general defectuosos y desarreglados, al lado de las obras maestras que dan tanta gloria á otras naciones. Mas hecha esta ingenua confesion con sinceridad y buena fe, debe crecer el aliento para rebatir con vigor las equivocadas opiniones á que ha dado márgen la indicada falta; opiniones proferidas por autores extrangeros con harta ligereza, propagadas fuera del reino por no encontrar obstáculos ni contradictores, y creidas por muchos aun dentro de la misma España con desdoro y mengua.

Un literato frances de escasa reputacion, pero que debia suponerse muy versado en nuestro teatro, puesto que nada menos intentó que ofrecer á sus paisanos algunas muestras de ese rico tesoro, se expresó en estos términos: « En cuanto á *tragedias*, los Españoles no las componen; pues no se puede dar con razon ese título á algunas de sus obras que le tienen sin merecerlo, cuales son la *Celestina* y la *Ingeniosa Helena*, que no pueden pasar, cuando mas, sino por novelas en diálogo. » Vemos, pues, que Mr. du Perron de Castera con una sola plumada borró de nuestra literatura todo el artículo de tragedias, diciendo rotundamente que no las componemos; y como para mostrarse versado en nuestras cosas, cita en prueba de su asercion dos antiguas composiciones, que él de propia autoridad confirma de *tragedias*, pues ni una ni otra recibió ese nombre de sus padres. Como ese autor escribia su obra pasado ya el primer

tercio del siglo precedente, vió en efecto delante de sí un gran vacío, respecto del punto de que se trata; y le aconteció lo mismo que á un viagero que desembarcara en una playa, y que en vez de andar algunas leguas para reconocer el pais, hallase mas cómodo decir luego en su obra que todo él es seco y arenisco. Si hubiese remontado ese escritor siquiera un siglo atras, habria encontrado algunas tragedias, que fuesen encaminando sus pasos, á lo menos como señales; y al llegar al siglo XVI, ya hubiera hallado bastantes que citar, sin tener que acordarse de *Helenas* ni de *Celestinas*. Cierto que la lista de trágicos españoles, en aquel siglo, mas poblada está y de gente mas granada que la de otras naciones; y si no presenta un nombre como el de Shakespeare, que basta para llenar los fastos del teatro ingles, ni tantas composiciones arregladas y de mediano mérito como ofreció Italia en aquella época, á buen seguro que tema ponerse en cotejo con la lista en que se hallan inscritos los Jodelles, los Garniers, y otros autores de tan poca valía.

Lo mas extraño es que otro escritor frances de mas fama, Mr. Linguet, que publicó en el año de 1770 un *Teatro español*, ofreciendo traducidas algunas de nuestras comedias y sainetes, alega una razon semejante á la que con tan poco fundamento habia proferido su predecesor, excusándose con ella de no presentar tampoco traducidas algunas tragedias; y al ratificarse luego en el mismo concepto, se expresa de esta suerte: «Mr. du Perron de Castera, autor poco conocido, que tanteó hace unos treinta años presentar extractos de algunos dramas españoles, ha asentado el mismo principio que yo adopto en este lugar.

Uno de los individuos de la Academia de Madrid ha compuesto una disertacion expresamente para refutarle; habiendo emprendido probar en forma que sus compatriotas tenian *tragedias;* pero sus mismos esfuerzos parecen poco favorables á su opinion. »

Dejo á cualquier lector imparcial el calificar si Montiano probó ó no en sus sólidos *Discursos* que los Españoles habian compuesto no pocas tragedias, aunque mas ó menos defectuosas; pero el haberlo reconocido asi ese buen humanista, y el haber criticado con severidad las malas obras dramáticas á que dió Lope de Vega el título de composiciones trágicas, suministró á Mr. Linguet otro argumento singular para decir: « que los ejemplos mismos que cita Montiano y Luyando quedan rebatidos por sus propios asertos. » ¿Mas se infiere, por ventura, de que Lope compusiera malas tragedias, que no supiese siquiera lo que debia ser esa clase de composicion? Segun el escritor frances, asi se deduce; y lo peor es que de esta culpa de un solo escritor toma ocasion para condenar á una nacion entera: « si Lope ignoraba eso, puede concluirse (dice) con plena confianza que sus demas compatriotas no tenian ideas mas exactas que él acerca de este género de obras. » Mr. Linguet alega dos expresiones de Lope para probar que no sabia lo que era tragedia; pero si hubiera hojeado siquiera su *Arte nuevo de hacer comedias*, que cita, habria visto que aquel ingenio extraordinario estaba muy lejos de ignorar los rudimentos del arte, y que cabalmente es mas culpable por haber delinquido á sabiendas.

« Lope de Vega (continúa) no es el solo autor español que haya escrito y vivido en ese concepto: Villegas no opinaba de otra suerte en una de sus com-

posiciones, en que critica el envilecimiento de las letras y las manos poco dignas que osaban cultivarlas: dice asi á su mozo de caballeriza:

Que si bien consideras, en Toledo
Hubo sastre que supo hacer comedias,
Y parar de las Musas el denuedo;
Mozo de mulas eres, haz tragedias.

Cualquiera que lea estos versos no hallará en ellos sino una burla sazonada y fina ironía, cuyo mérito resalta precisamente mas por la gracia con que el autor indica el género dramático mas elevado como propio para que en él se emplee el sugeto mas humilde; pero ¿quién puede inferir de esos versos que un poeta instruido, enemigo declarado del desarreglo dramático, conocedor del teatro griego, del cual tradujo una obra famosa, no sabia por lo menos distinguir lo que era tragedia?... Solo Mr. Linguet. «He aqui cabalmente (exclama ufano) la misma equivocacion, la misma confusion que acabo de notar en Lope de Vega: es claro que Villegas asimila igualmente esas dos palabras; que no sospecha que entre ambas medie otra diferencia sino la del sonido; y seria fácil probar que *á todos los escritores españoles les sucede otro tanto:* las distinciones establecidas entre la comedia y la tragedia son para ellos invenciones modernas.»

Hizo bien Mr. Linguet en contentarse con afirmar, sin meterse en honduras, que todos los escritores españoles habian confundido uno y otro género de composiciones dramáticas; pero como de lo que vamos ahora á exponer hayan de resultar pruebas y datos evidentes de lo contrario, y no siendo creible que un escritor de buen nombre haya querido levan-

tar un falso testimonio á nuestros autores, lo mas prudente será limitarnos á decir, para disculparle, que no tenia de ellos noticia.

Naturalmente hemos venido á dar en una materia importante de suyo, y que no pudiéramos paras en silencio sin agravio y desaire de nuestra maltratada literatura; pues si el ofrecer pocas tragedias el antiguo teatro español, ha dado lugar á que se afirme que no tenemos ningunas, el haberse faltado en ellas desacordadamente á los preceptos dramáticos, ha dado tambien ocasion á que se diga y se repita que los Españoles no conocian tales reglas. Y como por otra parte se vea que los célebres escritores del siglo de Luis XIV las promulgaron y explicaron con gran acierto, no menor del que tuvieron los dramáticos franceses en someterse á ellas, de una y otra causa ha nacido (ademas de estudiarse por libros extrangeros mas que por los de la propia nacion) que aun dentro de España no falten personas que crean buenamente que hemos aprendido de maestros de afuera los principios del arte. No ha sido asi sin embargo: y tanto los que al tiempo de restaurarse las buenas letras en España explicaron las reglas, como los que despues han procurado seguirlas, han hallado en la propia casa consejos y guia, sin tener que andar mendigando por puertas agenas.

Si los Españoles han necesitado ó nó aprender en los excelentes *Discursos* de Corneille y en los sabios escritos de sus contemporáneos las reglas de las *unidades*, y otros preceptos comunes á todas las composiciones dramáticas, se ventilará en ocasion mas oportuna; pues por ahora convendrá encerrarnos en el recinto propio de la tragedia, y examinar respecto

de ella donde y cuando hayan aprendido los Españoles las reglas fundamentales de esa clase de composicion. Lo que mas nos ha desacreditado en esta materia es que generalmente se nos acusa de haber contribuido, mas que nacion alguna, á confundir un género con otro; y aunque no sea posible arrojar de los hombros todo el peso de esa acusacion, no será inútil ver si tenemos cómplices con quienes compartirlo; probando al propio tiempo que desde luego hubo autores dentro de nuestra patria que predicasen las sanas doctrinas dramáticas, reprendiendo el desórden cuando apenas nacia, y mucho antes que nos le echasen en rostro los extrangeros. Punto es este, que por estar tan íntimamente enlazado con nuestra gloria literaria, merece que se haga en su obsequio una brevísima digresion.

El primer autor castellano (á lo menos que yo sepa) que haya hablado de reglas dramáticas, fue un autor de comedias, llamado Bartolomé de Torres Naharro, en su *Propaladia*, impresa por primera vez en el año de 1517; y ¡cosa singular! ya se halla en esa tempranísima obra resucitada la doctrina de los antiguos, y señalada *la diferencia entre la tragedia y la comedia.*

Aun algunos años antes imprimia Don Pedro de Villegas su traduccion de la *Comedia del Dante;* y en el prólogo se expresaba asi: «La *comedia* empieza en turbado y atribulado principio, y acaba en alegre y gracioso fin... La *tragedia*, por el contrario, empieza en gracioso y pacífico principio, y acaba en muertes y graves discordias.»

Cabalmente durante el siglo XVI reinó en España, no menos que en Italia y mas que en ninguna otra nacion de Europa, la aficion á la literatura clásica

y el cultivo de las lenguas muertas [12]; y todos los humanistas que vertieron en castellano la *Poética de Aristóteles* ó la *Epístola de Horacio á los Pisones*, señalaron necesariamente las lindes que separan uno y otro género de composicion, cual lo habian hecho aquellos insignes maestros.

Pero no solo los traductores y comentadores de sus célebres obras mostraron las acertadas reglas del arte; sino que antes de espirar aquella centuria, ya hubo un autor juicioso, que apropiándose la doctrina de los antiguos, la vaciase en un molde español con gran inteligencia y acierto; ya esta obra no es griega ni latina, sino propia de nuestra nacion. La *Philosophia antigua poética* del doctor Alonso Lopez Pinciano, impresa en 1596, ofrece una pauta segura á los autores trágicos; y bien puede decirse que apenas habia empezado la relajacion de la disciplina teatral, cuando se oyó la voz de un severo maestro, que reclamase la observancia de los preceptos y censurase su contravencion.

En toda la parte concerniente á la dramática, no solo desenvolvió perfectamente ese autor la doctrina de Aristóteles, sino que añadió consejos sumamente útiles, asi á los poetas como á los representantes; y cierto que es cosa muy curiosa ver á un escritor tan antiguo vindicar á los actores de las injustas censuras y del desden con que suele ser mirada su profesion, mostrarles la instruccion que deben adquirir, y entrar despues en mil pormenores preciosos sobre la parte material de los teatros, sobre decoraciones, trages, música, y muy especialmente sobre el gesto y la declamacion. Mas habiéndonos de ceñir al punto de que se trata, véase como desde luego echa el Pincia-

no los fundamentos de la tragedia, diferenciándola de otras composiciones dramáticas: « *Tragedia*, dijera yo, que es imitacion activa de accion grave, hecha para limpiar los ánimos de perturbaciones por medio de misericordia y miedo: por activa se diferencia de la épica y ditirámbica; y por ser accion grave de la *cómica*, y especialmente por la última, que es limpiar los ánimos etc. »

« La *tragedia* (dice en otra parte) es una accion representativa, lamentable, de personas ilustres, como la *Hécuba* de Eurípides. La *comedia* es una accion representativa, alegre y regocijada entre personas comunes. » Este deslinde era bastante, si no me engaño, para denotar cumplidamente la distancia que separa á uno y otro género de composicion; pero aun no contento Pinciano, desenvuelve mas y mas sus ideas en otro pasage de su obra, digno de notarse muy especialmente: « Es la primera de las diferencias (que entre la tragedia y comedia se ponen) que la tragedia ha de tener graves personas, y la comedia comunes. Y es la segunda, que la tragedia tiene grandes temores llenos de peligros, y la comedia no. La tercera, la tragedia tiene tristes y lamentables fines, la comedia no. La cuarta, en la tragedia quietos principios y turbados fines; la comedia al contrario. La quinta, que en la tragedia se enseña la vida que se debe huir; y en la comedia la que se debe seguir. La sexta, que la tragedia se funda en historia, y la comedia es toda fábula; de manera que ni el nombre es lícito poner de persona alguna. La séptima, que la tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia bajo; y aun otras muchas mas (que no me acuerdo) ponen los escritores..... »

Yo no alcanzo que sea posible haber demarcado con mas exactitud y claridad los límites entre la tragedia y la comedia; y á la verdad que si tan en breve los confundieron y violaron nuestros dramáticos, no fue por no tener dentro de casa quien se los hubiese señalado: hasta cabe decirse que esas pocas líneas citadas pueden servir como texto de ley para juzgar y sentenciar á nuestro antiguo teatro: porque ¿cuál defecto capital hay en él, criticado despues por los extrangeros, que no se halle indicado de antemano por ese autor español?

Los reyes y personas ilustres admitidos en nuestras comedias, y los criados y personas humildes interviniendo en las acciones trágicas; las comedias heróicas, las de argumentos encumbrados, las que contienen muertes y desgracias, el estilo plebeyo en la tragedia, y el altisonante y presuntuoso que tanto desdice de la llaneza cómica, todas las faltas principales que deslucen nuestro teatro, hállanse condenadas en el citado pasage; y omitimos otros ahora, que hacen tambien al mismo propósito, para colocarlos en lugares mas oportunos. Diré mas: no es posible hallar en escritor alguno frase mas enérgica que la que empleó Pinciano, para denotar la diferencia entre la tragedia y la comedia: « *Se distinguen como blanco y negro.* »

Por el mismo tiempo en que se publicaban estos rígidos preceptos del arte, se escribia otra obra sobre poética, citada ya varias veces, y que puede decirse la primera en que se osase defender el desarreglo dramático; mas al juzgar ese delito, debe tenerse en cuenta que respecto de la diferencia entre una y

otra clase de drama, la prescribió Cueva mas de una vez en su *Ejemplar poético:*

Entre las cosas que prometan veras
No introduzcas donaires, aunque de ellos
Se agrade el pueblo, si otro premio esperas.
Los versos han de ser sueltos y bellos,
En lengua y propiedad siempre apartados,
Que en la trágica alteza puedan vellos.
. . . . . .
Con el cuidado que es posible evita
Que no sea siempre el fin en casamiento;
Ni muerte, si es comedia, se permita:
Porque debes tener conocimiento
Que es la comedia un poema activo,
Risueño y hecho para dar contento:
No se debe turbar con caso esquivo;
Aunque el principio sea rencilloso,
El fin sea alegre sin temor nocivo.
La comedia es retrato del gracioso
Y risueño Demócrito, y figura
La tragedia de Heráclito lloroso.
. . . . . .
De fábula procede la comedia;
Y en ella es la invencion licenciosa,
Cual vemos en Naharro y en Heredia;
El cómico no puede usar de cosa
De que el trágico usó, ni aun solo un nombre
Poner; y esta fue ley la mas forzosa

No cabe expresarse de un modo mas claro y terminante que Cueva; y su obra puede tambien servir de acusacion contra el completo trastorno que muy en breve se verificó en nuestra escena.

Mas de lo que acaba de decirse se deduce evidentemente que *desde el principio del siglo XVI hasta el*

fin, todos los autores españoles que escribieron acerca del arte dramática, reconocieron la diferencia esencial entre la tragedia y la comedia; y que tenemos que llegar hasta el siglo siguiente, para hallar defendida por un autor de fama la confusion absurda de uno y otro género de composicion.

Aun entrado ya el siglo XVII, no es difícil hallar autores nacionales que estuviesen lejos de confundir una y otra especie de dramas: asi, por ejemplo, Micer Andres Rey de Artieda, al publicar en 1605 sus *Discursos*, *epístolas* y *epigramas de Artemidoro*, decia en su carta al marques de Cuellar, relativa al teatro:

Materia y forma son diversos hechos,
Que guian á felices casamientos
Por caminos difíciles y estrechos;
O al contrario placeres y contentos,
Que pasan como rápido torrente,
Y rematan con trágicos portentos.

Y defendiendo mas adelante al teatro contra las imputaciones que se le hacian, como perjudicial á las buenas costumbres, añade:

Si quitados los bailes se remedia,
Siga su traza el cómico prudente,
Y el trágico prosiga su tragedia.

Ya se ha manifestado antes el pernicioso influjo que tuvo Lope de Vega en el punto de que se trata, y sus funestas resultas; mas á pesar de su crédito y popularidad, fueron muchos los escritores que levantaron la voz con valentía contra el desarreglo dramático, que aquel autor patrocinaba, poniendo de manifiesto todos los abusos y criticándolos con severidad: « El final del siglo XVI y el principio del XVII (dice Mr. Sismonde de Sismondi en su reciente obra *Sobre la*

literatura del mediodia de Europa) era una época de mucha erudicion; y los sabios españoles, dóciles á los preceptos de los clásicos, sostenian con tanto fervor como nuestros La Harpes y nuestros Marmonteles la poética de Aristóteles y las reglas de las tres *unidades*. Los autores dramáticos reconocian su autoridad; pero no se sometian á ella, porque los arrastraba la del público.» Este punto importante, indicado con acierto por un autor extrangero de tanto mérito, quedará demostrado con claridad en esta obra, cuando se trate en ella de lo respectivo á la comedia; baste por ahora decir, que si á principios del siglo XVII tuvo España un Lope de Vega, que en su *Arte nuevo de hacer comedias* como que quiso disculpar la mezcla de la tragedia y de la comedia, á pesar de confesar que era *monstruosa*, conviene no olvidar lo que sucedia por la misma época en los teatros de las demas naciones. Y recurriendo al testimonio de Voltaire, oigamos de su propia boca (en su *Comentario sobre Medea*): « Que lo cómico se mezclaba con lo trágico en todos los teatros de Europa, á principios del siglo XVII.»

Claro está que en esa proposicion general se hallará comprendida Francia; pero si acaso lo dudase alguno, oiga lo que dice el mismo escritor en otro lugar, pintando el estado del teatro de su nacion hasta casi la mitad de aquel siglo: « *Tal era esa mezcla perpetua de lo cómico y de lo trágico que envilecia el teatro;* el amor no era sino galantería comun; la grandeza hinchazon; el ingenio consistia en juegos del vocablo y en sutilezas alambicadas; nada natural: casi ninguno habia obrado ni hablado todavía, como conviene en un discurso público.» Tan comun era

entonces el defecto que con razon se reprueba en nuestro teatro, y tanto costó en todas partes desarraigarle, que es cosa singular que el mismo *Cid* de Corneille, destinado á señalar una nueva era, tuvo al principio el extravagante título de *tragicomedia.*

El teatro italiano, mas arreglado en el siglo XVI que todos los demas, empezó á corromperse y se estragó de todo punto en el inmediato; pues menguando por una parte la aficion á la literatura clásica, y pervirtiéndose el gusto con el lujo y afeites del ingenio, se desatendieron en breve las reglas dramáticas, y al fin se despreciaron. Con cuya ocasion no quisiera omitir una reflexion sencilla, pero á mi entender muy importante; á saber: que cuando se estraga el gusto en literatura, no se limita la corrupcion á la expresion y al estilo; sino que con las muchas alas que se dan á la fantasía con menoscabo de la razon, induce aquella necesariamente á mirar con desvío y menosprecio hasta las reglas mas fundamentales.

El teatro ingles no tuvo siquiera que dar esos pasos sucesivos: mostróse desde luego grande y vigoroso; pero cual si temiera que las trabas del arte disminuyesen sus fuerzas gigantescas, no sufrió indócil sujecion ni freno. Shakespeare incurrió en los mismos defectos que su coetáneo Lope de Vega; y con tantas cualidades sobresalientes, como que le han hecho uno de los mejores trágicos del mundo, las deslució cuanto pudo con la licencia y desarreglo, y sobre todo con la mezcla de chistes cómicos y hasta de villanas bufonadas en medio de las composiciones mas patéticas ó terribles. El ejemplo de hombre tan extraordinario arrastró á sus contemporáneos y sucesores, formando, por decirlo asi, el gusto trágico de

su nacion; pero lo mas extraño es que por largo tiempo no se reprendió en ella como viciosa la violacion de las leyes dramáticas, y antes bien ha encontrado en todas épocas célebres patronos. Johnson, en su *Prefacio á las obras de Shakespeare*, defiende que si sus dramas no son propiamente tragedias ni comedias, son una clase distinta; y que esta es tan natural, cuanto que pinta lo que sucede realmente en el mundo, en que se ven mezclados lo bueno y lo malo, la alegría y la tristeza, el llanto y la risa: Dryden mas bien celebra que reprende, en su *Ensayo sobre la dramática*, la confusion extraña que habia dado orígen á las tragicomedias; especie de composicion que dice con vanagloria haber sido *inventada* y *perfeccionada* por los Ingleses; citando como prueba el aplauso y séquito de que en su pais gozaba: y esta aficion echó tan hondas raices, que Rowe ha podido afirmar, en su *Breve relacion de la vida y escritos de Shakespeare*, que « las tragicomedias se han hecho tan gratas al gusto ingles, que á pesar de que los críticos mas severos no pueden tolerarlas, sin embargo la mayor parte del público parece que asiste á ellas con mas satisfaccion que á una verdadera tragedia. »

Si en el siglo XVII hallaban las tragicomedias en España una acogida que no merecian, no ha sido necesario por cierto aguardar á que los escritores extrangeros mostrasen mucho despues lo absurdo de tales composiciones; pues apenas aparecieron en el teatro, cuando las condenaron nuestros autores con tanto acierto y severidad que no es posible aventajarlos. En el año de 1616 (y aun tal vez haya alguna edicion anterior) se imprimieron las *Tablas poéticas* del licenciado Francisco Cascales; y en ellas habla asi

uno de los interlocutores, acerca de las composiciones que entonces se representaban: « Todas ó las mas llevan pesadumbres, revoluciones, agravios, desagravios, bofetadas, desmentimientos, desafíos, cuchilladas y muertes; que aunque las haya en el contexto de la fábula, como no concluya con ellas, son tenidas por comedias. » Y responde el otro: « Ni son comedias ni sombra de ellas; son unos hermafroditos, unos monstruos de la poesía. Ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque mas acabe en alegría. »

No satisfecho Cascales con haber asentado esta sana doctrina, quiso perseguir á los autores dramáticos hasta en el último reducto en que solian guarecerse, para defender la mezcla de uno y otro género de dramas; y entró de lleno en la cuestion para quitar toda duda ó pretexto: « Sí la accion en parte fuese trágica y en parte cómica, como si en ella hubiese desgracias y acabase en felicidad, ¿no se podria llamar *tragicomedia?* » Oigamos la contestacion: « Si otra vez tomais en boca ese nombre, me enojaré mucho. Digo que no hay en el mundo *tragicomedia;* y si el *Amphitrion* de Plauto se ha titulado asi, creed que es título impuesto inconsideradamente. ¿Vos no sabeis que son contrarios los fines de la tragedia y de la comedia? El trágico mueve á terror y misericordia; el cómico mueve á risa: el trágico busca casos terribles para conseguir su fin; el cómico trata acontecimientos ridículos: ¿cómo quereis concertar esos Heráclitos y Demócritos? Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa *tragicomedia;* que es imposible en ley del arte haberla. Bien os concedo yo que casi cuantas se representan en esos teatros son de esa manera; mas no

me negareis vos que son hechas contra razon, contra naturaleza y contra el arte. »

¿Qué autor extrangero se ha expresado antes que Cascales con tanta vehemencia, y si cabe decirlo asi, con tanta indignacion contra la mezcla de lo trágico y de lo cómico? Es necesario citarle; ó haber de confesar, que si los Españoles contribuyeron mucho al daño, por el gran influjo que entonces ejercian en todos los teatros de Europa, tambien se adelantaron á prevenir con tiempo contra sus perjudiciales resultas.

Hay, por último, otra opinion, que aunque no se apoye en fundamento mas sólido que las dos anteriores, ha logrado no menos que ellas arraigarse y extenderse. Asi en literatura como en otras materias, es mas cómodo contentarse con explicar un hecho de una manera general, por inexacta que sea, que detenerse á desentrañar sus verdaderas causas: y como á par de la celebridad de que goza el teatro cómico español, y de lo mucho que floreció en algunas épocas, se note como cosa extraña la escasez y el corto mérito de sus tragedias, ha ocurrido á algunos la idea de explicar esa especie de contradiccion, diciendo que el carácter nacional no es propio para esa clase de composiciones, y que el público español gusta poco de ellas.

Lo mas singular es las manifiestas contradicciones en que han solido incurrir los que tan atropelladamente juzgan del carácter de una nacion: por una parte han solido motejar á la nuestra de sobradamente grave, seria, altiva, hasta el punto de avenirse mal con las burlas y la llaneza cómica: « La verdadera comedia nunca fue conocida de los Españoles (dice Bettinelli, en su *Historia de la restauracion de Italia*)

porque ni reir quieren sin gravedad. » Por cuyo medio han querido explicar algunos el haber sido los Españoles los que en mala hora inventaron las *comedias heróicas*, prendándose tanto de ellas; y por otra parte, no echan de ver que esas mismas cualidades son las mas fáciles de conciliar con la índole adusta y la dignidad de la tragedia. Como en muchas de nuestras antiguas composiciones cómicas se ve la lucha de violentas pasiones, el delirio del amor y los terribles efectos de los zelos, se ha creido descubrir en esa inclinacion de nuestro teatro el anuncio de la imaginacion ardiente, de la sensibilidad exquisita y de las pasiones fogosas de los pueblos del mediodia; y al mismo tiempo no ha faltado quien nos suponga tan frios é insensibles, que miremos con disgusto y ojeriza el que conturben nuestro corazon en las composiciones dramáticas. « No quieren los Españoles (dice el abate Quadrio en su *Historia poética*) salir del teatro conmovidos por ningun afecto de desprecio, de odio, ó de amor: les pareceria vergonzoso perder en una representacion su natural indiferencia. »

Si en vez de echarse á delirar de esta suerte, hubiesen algunos escritores extrangeros estudiado un poco nuestras cosas, hubieran evitado incurrir en tales equivocaciones que ni siquiera provocan á indignacion, porque la desarma la risa: habrian visto, por ejemplo, repasando la historia de la tragedia española, en qué ha consistido que en algunas épocas se haya entibiado la aficion del público á esa clase de composiciones, no por ningun defecto del carácter de la nacion, sino cabalmente por haber mostrado sensatez y cordura.

Ya se ha visto que en la primera época en que pue-

de decirse que floreció la tragedia en España, fue en la de Cueva, Virues, y otros dramáticos de aquel tiempo; y al paso se ha notado el célebre testimonio de Cervantes, por el cual consta indudablemente el gusto que mostraba el público por esa clase de composiciones, las cuales producian, mas que ningunas otras, gloria á la par que ganancia. Y es tanto mas natural que asi sucediese, cuanto en esa época las comedias no se aventajaban mucho á las composiciones trágicas; y se concibe fácilmente que se viese con tanto gusto en el teatro la *Elisa Dido* ó la *Numancia* como las comedias de Cueva.

Mas poco despues, cuando se alzó Lope de Vega con el imperio del teatro, todo cambió de aspecto: compuso pocas y malas tragedias, y los demas dramáticos casi las abandonaron de todo punto; asi el público empezó á perder insensiblemente el gusto á esa clase de composiciones, pues ni las escasas que veia aparecer de nuevo ni las de época anterior podian competir en mérito y belleza con las comedias que les ofrecian tantos y tan sobresalientes ingenios. ¿Quién habia, por ejemplo, de asistir con igual aficion al teatro, para bostezar con *El marido mas firme* ó con *El castigo sin venganza* de Lope, ó para encantarse con *Los milagros del desprecio*, ó con *La moza de cántaro*, del mismo autor? Tuvo, pues, muchísima razon el público español en preferir las comedias, que todos los dias admiraba, adornadas de tan singulares dotes, á las tragedias menos que medianas que solia ver por raro acaso.

Tan manifiesta era la distancia que entre unas y otras mediaba, y creció luego tan rápidamente, que es cosa digna de cotejarse el ya citado testimonio de

Cervantes, contenido en la *primera parte del Quijote*, con lo que muy pocos años despues decia Cascales en sus *Tablas poéticas*, relativamente al mismo asunto: «Ahora se me ha venido al pensamiento, no sé si muy á propósito, cómo en España no se representan tragedias. ¿Es por ventura porque tratan de cosas tristes, y somos muy inclinados á cosas alegres?» Otro de los interlocutores contesta: «En el escribir la tragedia, aun los que saben bien el arte andan con mucho tiento; y asi por no caer en las manos de los detractores, rehusan este género de poesía: que el tratar cosas tristes no puede ser causa de ello; pues dejamos arriba probado que la tragedia deleita por medio de la imitacion.»

Cascales acertaba en su juicio: cuando el público español viese bien representadas las acciones trágicas, experimentaria sumo deleite en sentir su corazon conturbado, y humedecidos con lágrimas sus ojos; que esta cualidad se deriva de la humana naturaleza, y no podia haber causa alguna para que no produjese en los Españoles el mismo efecto que en las demas naciones. Prueba de ello es, que si desde el tiempo de Lope fue disminuyéndose la aficion á la tragedia, hasta el punto de llegar luego á desaparecer totalmente de la escena, no por eso dejó el pueblo de mirar con el mayor aprecio los elementos trágicos que se hallaban como esparcidos en gran número de composiciones. Cabalmente á ese género corresponden muchas de las que mas nombre grangearon á sus autores, logrando mantenerse siempre con aplauso y séquito en nuestro teatro: *La estrella de Sevilla*,—*Las mocedades del Cid*, — *El Tetrarca de Jerusalen*, — *Reinar despues de morir*, — *Dar la vida por su dama*, — *Del*

rey abajo ninguno, *Garcia del Castañar*, — *El mejor alcalde el rey*, — *El valiente justiciero y ricohombre de Alcalá*, y otras muchas comedias de esta clase, son de las que mas agradan al pueblo español, que siempre halla en ellas cosas que admirar y aplaudir. Y nótese bien que lo que en ellas cautiva mas la atencion y despierta el interes del público, es lo que tienen de trágico: las situaciones terribles ó patéticas, el vivo contraste de afectos, y la expresion apasionada y tierna.

La culpa no ha consistido, pues, en el carácter nacional; sino en el mal sesgo que tomaron nuestros antiguos dramáticos, arrastrados por el ejemplo de Lope; y tan exacta es esta observacion, que aun los mas ciegos apasionados de aquel ingenio no pudieron ocultar el desden y desvío con que habia tratado á la tragedia. Uno de sus mas íntimos amigos, el poeta Juan Perez de Montalvan, publicó despues de la muerte de Lope un libro con el título de *Fama póstuma*, que contiene varios escritos y composiciones en elogio de tan gran ingenio, y entre ellas una comedia, que se representó entonces en Madrid, con el título de *Honras que se hicieron á Lope en el Parnaso*. En ella aparecen dioses y personages alegóricos, dando al poeta los mayores elogios por lo mucho que le debia el teatro español; y entre otras cosas dice el Aplauso, refiriéndose á la comedia:

Mas ya que muerto se ve,
Tal ha venido á quedar
Que no la acierto á mirar,
Y no es la misma que fue.
Tú con tu misma hermosura
Te quedas y lustre cierto...

y la Tragedia responde:

Debíle menos al muerto;
Y asi mi beldad me dura.

Poquísima beldad le quedaba por cierto á la malparada tragedia: y en la misma composicion se halla un testimonio claro de que al tiempo de la muerte de Lope se habia disminuido mucho el gusto del público á esa clase de composiciones. Asi dice el Aplauso á la Tragedia, explicándole en qué consistia que tuviese menos séquito que su competidora:

Como es una dama hermosa,
Bien aliñada y vestida,
De chistes entretenida,
De novedades gustosa,
Todos á verla se van,
Y en apacible atencion
Al paso de su aficion
Acreditándola van.
Veneran tus perfecciones,
La vez que á mirarte llegan,
Y los que saben te entregan
Debidas aclamaciones;
Mas como notado habrás
Que los que saben son menos,
A tí te estiman los buenos,
Y á la Comedia los mas.
Y de los mas se compone
La aclamacion y la fama,
Que en número se derrama,
No en advertencia que abone.
Son tus palabras, Tragedia,
Compuestas, ardientes, graves,
No fáciles y suaves
Al modo de la Comedia.

De tristes sucesos andas
Cargada, con que lloremos;
Y en la comedia tenemos
Materias dulces y blandas.
Eres muger muy de veras,
Y el gusto ya de los hombres
No pide que les asombres
Con enseñanzas severas:
Que como van con cuidados
A verlos entretenidos,
Quieren salir divertidos,
Y no salir lastimados:
Por eso, Tragedia, estás
En menos reputacion etc.

Esto se escribia á fines de 1635; y al imprimirse el año antes las *Rimas* de Bartolomé Leonardo de Argensola, se ofrece en ellas otra prueba de lo desatendida que estaba entonces la tragedia, cual si fuese meramente patrimonio de la gente docta:

Tragedia escribirás cano y maduro,
Que agora aunque Sophocles te convide,
Has de apelarte al término futuro:
Pues ya ni por Eurípides le pide
Ni por Séneca alguno el real calzado,
Con que á la pompa trágica preside.
Si hoy la escribes, de sabios admirado
Al sordo viento volarás, pospuesta
La aclamacion del popular senado:
Para ellos, pues, el alto estilo apresta,
En cuyo judicioso honor sosiegues,
Sin respetar la multitud molesta.

No es, por lo tanto, de extrañar que habiendo llegado á tal punto el abandono de la tragedia en dicha época, sucediese en breve su completo olvido; en

términos que desde ese tiempo, en todo lo restante de aquella centuria, difícil será hallar composicion alguna que siquiera muestre ese título.

Mas apenas empezó á respirar España de la guerra y discordias que la afligieron á principios del siglo próximo pasado, cuando algunos ingenios intentaron restaurar en nuestro teatro ese género de composicion, casi ya perdido; y no mas tarde que en el año de 1713 apareció el *Cinna* de Corneille, traducido con bastante acierto por el marques de San Juan. Cañizares hizo tambien una tentativa poco feliz en su *Sacrificio de Ifigenia*, manifestando que habia nacido para calzar el humilde zueco mas bien que el coturno trágico; y no faltaron otros poetas que tanteasen sus fuerzas en ese difícil género, con mejor intencion que fortuna.

Asi es que en el largo reinado de Felipe V, que casi comprende el espacio de medio siglo, bien puede decirse que apenas dió la tragedia española algunas señales de vida; pero no mostró nada que anunciase el recobro de fuerza y lozanía. El mejor presagio para ella, asi como para otros ramos de letras humanas, fue la publicacion en el año de 1736 de la juiciosa *Poética* de Luzan; pues á tal punto habian llegado las cosas, que era necesario volver á zanjar los cimientos, empezando por asentar las reglas fundamentales del arte; puesto que habia acontecido con las leyes dramáticas lo que suele con otras mas graves: la violacion continua acarrea menosprecio, y el menosprecio olvido. Fue, por lo tanto, esencialísimo que un humanista, dotado de vigor y cordura, osase contrarestar los abusos y desórdenes arraigados en la escena, recordando la rígida observancia de los pre-

ceptos, é indicando el camino derecho á los ingenios que naciesen con ánimo y fuerzas para emprenderle.

Una vez dado este paso previo, aun se necesitaba otro mas adelantado; y al promediar el mismo siglo, le dió con laudable celo, ya que no con completo éxito, Don Agustin Montiano y Luyando. Ocupándose en especial de la tragedia, creyó fundadamente que lo primero que convenia era hacer como una especie de inventario de los bienes que en ese género hubiesen dejado nuestros mayores, para reconocer la abundancia ó escasez del caudal y el valor de cada una de las prendas. Urgia tambien, á fin de que no se desperdiciasen como antes tantas ricas dotes de nuestros dramáticos, recordar algunas reglas seguras para hacer de aquellas el debido uso; y como suele ser mas poderoso el ejemplo vivo que los tibios consejos, quiso presentar dos muestras, en que se viesen observadas con exactitud las estrechas reglas del arte. El solo anuncio de tamaña empresa prueba hasta qué punto merezca el reconocimiento público su celoso autor, que con razon puede considerarse como el principal restaurador de la tragedia en España; pero en sus obras manifestó cuanta distancia media entre alcanzar las dotes que se adquieren con la instruccion, y poseer las que son fruto espontáneo del genio: erudito, juicioso, grave, Montiano enseña con cordura, critica con sensatez, sabe á fondo su arte; pero asi que se presenta, por decirlo asi, en las tablas, se descubre el buen humanista, pero no el poeta trágico.

La primera de sus composiciones se intitula *Virginia*, y tiene por argumento el célebre hecho de la historia romana que dió lugar á la ruina de los decemviros: argumento tratado ya en el siglo XVI por Juan

de la Cueva, repetido varias veces en el teatro frances, y alzado á su mayor gloria en el italiano por Alfieri; aunque son tan diferentes en plan y en desempeño la obra de este autor y la de Montiano, que bien puede decirse que cada uno de ellos obró cual si fuese el primero que se apoderase del asunto.

Montiano mostró, al desenvolverle, un profundo conocimiento de la historia y costumbres romanas, que copió con bastante fidelidad; aunque hubiera sido de desear que en los amores de Virginia y de Icilio hubiese evitado cierto tono apocado y suave de requiebros modernos, que asientan mal en aquellos ásperos tiempos de la república: en cuyo punto está muy lejos nuestro autor de igualarse al adusto Alfieri, que tanto vigor desplegaba cuando hacia hablar á los antiguos Romanos. Procuró Montiano, asi como esotro despues, imitar su obra á una accion única, y lo consiguió en efecto, aunque no con la perfeccion que el poeta italiano; pues de la composicion española pudiera muy bien separarse la parte de los dos senadores Valerio y Horacio; y tambien apareceria mas sencilla y desembarazada la accion, si se hubieran unido en un solo punto la causa de Virginia y la de la libertad de Roma, en vez de presentar como distintas, aunque juntas, á entrambas.

La unidad de lugar está bien desempeñada: limítase la escena al Foro romano; y la amplitud del sitio, las costumbres de aquella nacion, unas fiestas religiosas que se supone celebrarse aquel dia, y el tribunal del decemviro alli colocado, facilitan que pueda pasar la accion en una extension limitada de terreno, sin grave inconveniente; aunque siempre sea necesaria la indulgencia con que se trata aun á los mejores

dramáticos, cuando eligen un sitio público por lugar de la escena, como lo hizo tambien en esa ocasion Alfieri.

En la tragedia de este la accion dura veinticuatro horas, y en la de Montiano solo desde el nacimiento del sol hasta la tarde; pero ¡qué diferencia en el plan dramático de uno y otro! En la tragedia española el acto primero se consume todo en la *exposicion*, mas clara que artificiosa; en el segundo apenas da la accion un paso; muévese despues con flojedad y desmayo en los siguientes; y si se nota mas actividad y vehemencia cuando ya se acerca el desenlace, al llegar este se enfria el ánimo de los espectadores; porque en lugar de ser viva y rápida la catástrofe, es lenta y amortiguada; y aun la débil impresion que pudiera producir, se disminuye por no haber concluido el poeta su drama tan pronto cual debiera. Probablemente á Montiano le arredró el temor de derramar sangre en la escena, tal vez seducido por la opinion que lo reprueba cual defecto; y esa circunstancia contribuyó no poco en perjuicio de su obra: en vez de la sorpresa, del terror y lástima que debiera producir, en lo mas encendido de la demanda, ver á un padre acercarse á su hija, y por librarla de la servidumbre y deshonra, darle en vez de un abrazo la muerte, el poeta imaginó malamente que Lucio salga del teatro con Virginia y el vil cliente de Claudio; y despues de intercalar una inútil escena, hace que vuelva friamente el padre con el puñal ensangrentado, diciendo que ha matado á su hija y al infame impostor. Estalla entonces la conjuracion contra el decemviro; pero guiado del mismo principio, dispuso el poeta que aquel se retirase perseguido por los sublevados,

y dejó en las tablas un grupo de Romanas, que entretienen con unos versos al público, meramente para dar lugar á que vuelva Icilio y cuente como murió Apio Claudio, habiendo llegado á su término la tiránica dominacion que tenia sojuzgada á la patria.

La misma diferencia que se nota, comparando el tardo curso de la accion en la tragedia de Montiano con el que sigue en la de Alfieri, se echa de ver cotejando el estilo de uno y de otro: en la tragedia italiana es aquel vehemente, vivo, impetuoso; en una palabra, cual conviene á la lucha de pasiones violentas, y propio de severos Romanos, criados con la leche de la libertad, y poco acostumbrados todavía al reciente yugo; mas en la tragedia de Montiano, si bien el estilo no carece de gravedad, con pocas manchas de afectacion ó de bajeza, no muestra sin embargo vigor ni energía: no disgusta, pero no cautiva; ni conmueve ni inflama el corazon.

La *diccion* es castiza y limpia; pero desciende á veces demasiado, y cabria haberla alzado un poco mas, sin salir del tono propio de la tragedia. Por lo que hace á la *versificacion*, no deja de ser llena y fácil; pero reducida á sus solas fuerzas, por carecer del auxilio de la rima y del asonante, no sé si tendria en sí bastantes dotes para halagar el oido del público en el teatro.

La segunda tragedia de Montiano, compuesta tres años despues que la *Virginia*, se intitula *Ataulfo*, y tiene por argumento la muerte de este célebre monarca; mas aunque pueda decirse que la accion se dirige á ese objeto, camina tan lentamente y acompañada de una intriga tan insulsa y rastrera, que perjudica notablemente al interes que pudiera excitar.

Un príncipe godo, impetuoso y colérico, poco domado aun con las delicias de la paz, y tiernamente prendado de su esposa, hermana del vencido emperador de los Romanos; el amor luchando con la ferocidad del carácter, y los zelos de un antiguo rival enconando los sentimientos de Ataulfo, pudieran ofrecer muy bien el contraste de vivas pasiones, quizá algo parecido al que presenta Orosman en la *Jayra;* pero el poeta español no ha sabido desplegar con arte su argumento, procurando presentar situaciones terribles ó patéticas; sino que ha forjado su plan con las bajas intrigas de Rosmunda (que aspira con la ruina de Placidia al trono y á la mano de Ataulfo) y con la torpe conjuracion de Sigerico, príncipe godo prendado de aquella dama, cuya pasion le incita á conspirar contra el monarca. Esta situacion, no muy diferente de la de *Cinna* en la tragedia de Corneille, ofrecia tambien bastantes recursos al poeta, si hubiese dado mas nobleza á los caractéres y mayor elevacion á los sentimientos; pero ambos personages estan presentados con tal bajeza, que ni excitan interes ni tienen siquiera aquella especie de dignidad de que no puede prescindir la tragedia.

Aun mas bajo todavía es el personage de Vernulfo, reducido á servir de vil instrumento de la trama y de infame asesino: y asi esta composicion, en que se hallan mal desarrollados los caractéres que pudieran ofrecer bellezas trágicas, como el de Ataulfo y el de Placidia, y presentados otros tres sobradamente innobles, se asemeja no poco á algunas monstruosas comedias de las que gustaban á Pipí el del *Café,* porque hay en ellas *traidor.*

A los caractéres mal escogidos allégase por desgra-

cia la falta de nervio y energía con que estan expresados los sentimientos: y si la accion parece lánguida y perezosa en su curso, aun se disminuye su velocidad en la catástrofe. Ataulfo se presenta en el trono con Placidia; y en una harenga sobrado larga y estudiada, habla á los Godos acerca de las ventajas de la paz, que se dispone á celebrar con los Romanos; uniendo importunamente con este asunto público (digno de consultarse con los próceres del reino, segun la costumbre de aquella gente) un asunto tan pequeño é intempestivo como el casamiento de Rosmunda con Sigerico: da esta circunstancia lugar á que se oponga ella al proyecto del monarca, y á que levante la voz su amante, desafiando el poder del rey; y cuando se arroja este á castigar tamaña osadía, Vernulfo le hiere á traicion, haciéndole caer fuera de la escena.

¿Qué harán entonces los demas actores del drama? Retíranse unos peleando á favor de los conspiradores, y otros en desagravio del asesinado monarca; sigue una escena insípida, en que Placidia cae desmayada, y el embajador de Roma se hinca de rodillas á su lado, procurando consolarla; en tanto que la odiosa Rosmunda permanece inmóvil á vista de aquel espectáculo, aguardando el éxito del combate, y prometiéndose mas cumplida venganza. Pero entonces viene Valía, caudillo leal, y manifiesta la derrota de los rebeldes y la fuga de Sigerico; con cuya nueva, privada Rosmunda de toda esperanza, no halla mas recurso que arrojarse por un balcon, que se ve en la escena y que se supone da al mar. Ya se deja entender que este final de la tragedia pudiera causar muy mal efecto en la representacion, y excitar risa malig-

na, mas bien que terror ó lástima, recordando tal vez el azar que sucedió á Melisendra, al descolgarse del balcon en el retablo de Maese Pedro; pero aun cuando asi no aconteciese, no puede menos de parecer insulso y frio.

Al lado de tan graves defectos, poco valen las prendas, dignas ciertamente de elogio, que se hallan en esa tragedia: porque el encerrarse la accion en pocas horas, el suceder toda ella en un mismo sitio, la pureza de diccion, el estilo medianamente noble, aunque flojo y desalentado, y los versos en general bastante nutridos y fáciles, son cualidades de mucho valor á los ojos de los humanistas, pero no las que mas cautivan al público en el teatro. Al leer las tragedias de Montiano, se recuerda el prudente aviso de Horacio á los autores trágicos: no basta que los dramas sean bellos; es necesario que tengan aquel dulce hechizo que lleva tras sí el ánimo de los espectadores. Esta cualidad preciosa, que no alcanzan á dar el estudio ni el arte, falta por desgracia á las mencionadas composiciones, y es de creer que si hubiesen llegado á representarse, no hubieran alcanzado mucho aplauso; pues cabalmente en el teatro resaltan mas los defectos que las deslucen, y brillan menos las cualidades que se admiran en su lectura.

Mas no por eso debe privarse á tan docto escritor del mérito que le ha grangeado haber procurado con tanto ahinco la restauracion de la tragedia en España; dando el laudable ejemplo de respeto á las reglas, y excitando con él á los ingenios que despues naciesen, mejor dotados por la naturaleza para esa clase de composiciones.

La publicacion de las obras de Montiano fue ya

de buen agüero para el teatro trágico español; pero la corta duracion del reinado de Fernando VI, y la escasa proteccion que durante él se dió al arte dramática, fueron causa de que pueda contarse ese paso casi como el único ventajoso que diese la tragedia en aquella época; siendo necesario caminar un poco mas, y llegar al reinado de Cárlos III, para hallar una era favorable de adelantamiento y mejora.

Desde el advenimiento de ese príncipe al trono, todo pareció anunciar la restauracion del teatro: el vuelo que empezó á tomar la nacion con algunas saludables reformas, los establecimientos útiles de todas clases, la publicacion de obras importantes, los periódicos literarios que se imprimian en la capital, la proteccion concedida á las artes y á las letras, todo hacia concebir las mas lisonjeras esperanzas; y si no acabaron estas de realizarse, por circunstancias desgraciadas que sobrevinieron en breve, no por eso cesó de todo punto el impulso dado, ni dejó de producir notables ventajas.

Debióse, mas que á ningun otro, al célebre conde de Aranda, presidente del consejo de Castilla, la reforma y mejora de nuestro teatro: empresa tan laudable como difícil, puesto que era necesario escombrar el terreno de ruinas y malezas, y levantar al mismo tiempo las varias partes del edificio. No estaba al alcance del gobierno, cual se deja entender, hacer que de repente brotasen de la tierra autores trágicos; pero sí promover el cultivo de ese importante ramo, estimulando á los ingenios y encaminándolos por la buena senda. El teatro frances presentaba los excelentes modelos del siglo de Luis XIV; y nada podia ser mas útil que presentar esas composiciones

en nuestra escena; pues con su mérito y atractivo podrian despertar el amortiguado gusto del público á la tragedia, contribuir á acostumbrarle á obras arregladas, y ofrecerlas como dechado á los ingenios españoles que osasen en lo sucesivo componer dramas originales. Con este ánimo, pues, empezó el gobierno á promover la traduccion de tragedias francesas; y si entonces y despues no han sido muchos los traslados dignos de tan hermosos originales, no han faltado algunas buenas copias que han contribuido á enriquecer nuestro teatro.

Desde esa época en adelante ha sido grandísimo el número de tragedias extrangeras, especialmente francesas, trasladadas á nuestra escena; pero como estas composiciones no tienen de españolas sino la diccion y los versos, no entran en el plan de esta obra, sin que esto sea menoscabar el mérito de los distinguidos literatos que han sobresalido en este género, como Llaguno y Amírola, Clavijo y Fajardo, Olavide, Garcia de la Huerta, Saviñon y otros.

Volviendo ahora á la época del conde de Aranda, conoció ese gran repúblico que nada podia adelantarse, aun habiendo buenas composiciones dramáticas, mientras permaneciesen los teatros en el estado de abandono y desórden, en que lastimosamente yacian; y dirigió su celo y sus conatos á sacarlos de tan vergonzosa confusion y miseria. Mejoróse entonces la parte material de los edificios, asi como las decoraciones y los trages; estableciósе mas órden y urbanidad en los espectadores; y si tamañas ventajas redundaban en beneficio comun de todas las composiciones dramáticas, aun mas favorables debian ser á la tragedia, que por su propia elevacion requiere mayor aparato, mas nobleza y decoro.

Pero hacia tambien notable falta mejorar la representacion de los actores; y tambien se empezó á dar alguna atencion á ese descuidado ramo, no solo cortando parcialidades ruidosas y desórdenes perjudiciales, sino procurando excitar la aficion y el gusto á la *declamacion* trágica, desconocida antes de ese tiempo (á pesar de los consejos de Pinciano y de Montiano) y cultivada luego no sin éxito por algunos actores sobresalientes.

Por las insinuaciones hechas aparece ya claramente el punto desde el cual debe empezar á contarse el restablecimiento de nuestra escena trágica; y ya que no sea posible ni ventajoso indicar menudamente sus ulteriores pasos, mencionando tantas composiciones de esa clase como desde entonces acá se han publicado en España, impresas meramente unas, representadas y olvidadas otras, y mas ó menos escasas de invencion y de mérito, justo será exceptuar siquiera un corto número de tragedias, ya por mas célebres y notables bajo algun concepto, ya porque servirán para denotar mas claramente los progresos y el estado del arte.

Hallábase este en tal estado de decadencia cuando empezó á resucitar, en el año de 1770, que al aparecer la *Hormesinda* de Don Nicolas Fernandez de Moratin, decia en una especie de prólogo el erudito Don Ignacio Bernascone: « Yo no diré que no tengamos ingenios; pero lo cierto es que si alguno de los que hoy viven ha escrito una obra como esta, todavía no la hemos visto: á lo mas que se han atrevido es á alguna traduccion, y tan infeliz que, exceptuando tres ó cuatro, las demas no deben nombrarse. »

Este testimonio, publicado en la corte y por nadie

contradicho con hechos, manifiesta indudablemente que la mencionada tragedia era la primera original de algun mérito, que aparecia por esa época en el teatro español; pues las dos de Montiano nunca se habian representado, como tampoco la *Lucrecia* del citado Moratin, compuesta algunos años antes con tanta falta de tino en la eleccion del argumento, como escaso acierto en su desempeño.

Mas no puede decirse lo mismo de *Hormesinda*: y si en ella no llegó su autor á la perfeccion que apetecia, merece no obstante alabanza, no solo por las bellezas que desplegó en su obra, sino por haber sido el primero que presentase en las tablas una tragedia enteramente original, procurando sujetarse á las reglas del arte, aunque no lo consiguió hasta el punto que pretende el mencionado Bernascone, llevado de la amistad que al autor profesaba.

Es cierto que se observa en esa tragedia la unidad de accion; pero no lo es que no haya en ella amor ni episodios; pues hay el inútil amor de Pelayo y Gaudiosa, que hubiera podido suprimirse. Limítase el lugar de la escena á un solo salon del alcázar; pero no se logra siempre con la verosimilitud que seria de desear, y se ven demasiado los esfuerzos del poeta para hacer entrar y salir á los personages, á veces sin motivo ni oportunidad, y solo para poder eslabonar las escenas. Pasa, por último, la accion en el espacio de pocas horas; pero descubriendo plenamente el vicio capital de esta obra; el cual consiste en que se funda toda ella en una intriga inverosímil, poco digna de la gravedad trágica.

El argumento de la tragedia es este: Munuza, gobernador de Gijon, prendado de la belleza de Hor-

mesinda, la violenta y deshonra, durante la ausencia de su hermano Pelayo; llega este; y el Moro entabla un proyecto, no solo atroz, sino bajo, para perder á la infeliz: se vale del vil personage de un renegado, que tambien se precia de falseador de firmas, y prepara unos supuestos papeles, para hacer creer á Pelayo que su hermana ha cometido un crímen contra el pundonor, y excitarle á darle muerte. Viene aquel príncipe; oye de boca del Moro tan extraña acusacion; ¡y en vez de hacer lo que el hombre menos avisado, que seria procurar descubrir la verdad, indagar el cómplice y las circunstancias del delito, interrogar á su hermana, y tomar informes de los nobles godos sus amigos, entrégase ciegamente á lo que le dice el sospechoso Munuza; consulta con él lo que debe practicar; dispónese á matar á su hermana; y ya que no lo ejecuta, la deja en tal abandono y desamparo, que está á punto de ser quemada viva, por sentencia del bárbaro, sabiéndolo todos en Gijon, ya encendida la hoguera y preparada la víctima, sin que lo ignore nadie sino Pelayo.

Ya se deja adivinar que para que dure el error de este las breves horas que dura la accion, habrá tenido que apurar el poeta todos los recursos posibles, sin mostrarse en ellos muy escrupuloso; pues una sola palabra bastaba para desengañar á Pelayo y cortar el hilo de la trama: asi es que, en todo el curso de la tragedia, tiene que aparecer ese príncipe, no como un héroe esclarecido, capaz quizá de un crímen en un momento de arrebato; sino como un hombre menguado, tan fácil en dar oidos á los mismos que aborrece y desprecia, como indiferente hácia la persona que debiera amar con mas ternura.

Esta, por su parte, no hace sino lamentarse de su infeliz suerte; pero ni el amor de la vida, ni lo que es mas, su pundonor y el cuidado de su fama, le dictan tentar alguno de los varios medios que pudiera haber para desengañar á su hermano, y hacerle sospechar siquiera que iba á ser víctima de la mas torpe maquinacion.

Munuza no aparece tampoco con las grandes cualidades que dan dignidad á un personage trágico, y doran (si cabe decirlo asi) hasta el mismo crímen; no se muestra, cual debiera, violento y apasionado, como un guerrero indómito, acostumbrado á vencer y á mandar; sino como un tiranuelo cruel y despreciable de los siglos medios, preparando á sangre fria muertes y asesinatos: firmas fingidas, calumnias y emboscadas, venenos y perfidias, tormentos y hogueras, todo lo emplea para alcanzar sus fines; y como si no fuera bastante, insulta bárbaramente á la misma víctima, reconociendo que es inocente, pero anunciándole que va á perecer por su propia traicion y alevosía.

Defectos tan graves en los caractéres, unidos al vicio capital del argumento, disminuyen necesariamente el efecto trágico de la composicion: debia este nacer, á lo que yo alcanzo, de la violenta lucha que padeciese Pelayo, combatido por el pundonor ultrajado y por la ternura fraternal, y del terror y lástima que excitase el riesgo de Hormesinda; pero el carácter de aquel príncipe despierta escaso interes, porque no se le advierte agitado, sino antes bien causa enojo verle tan ciego que no percibe el grosero lazo; y el carácter de Hormesinda no aparece bien desenvuelto, y hasta anduvo poco acertado el poeta al presentarla

con cierta mancha y vilipendio, aunque no fuesen culpa suya.

Avívase el movimiento de la accion y crece el interes en el último acto; pero una vez llegado el desenlace, amortíguanse los sentimientos trágicos que se habian despertado en el corazon; porque cabalmente las dos personas que mueren, mas bien excitan contento que pesar con su fin desastrado: el atroz Munuza perece á manos de Pelayo, fuera de la escena, aunque sacan luego feamente su cabeza clavada en una lanza; y el vil Tulga toma por fuerza el mismo veneno que habia preparado para otros: asi es que al fin Pelayo queda desengañado, Hormesinda salva, la patria con esperanzas, y los espectadores satisfechos.

Esta tragedia, la mejor de las tres que compuso Moratin y la única de ellas representada, prueba á mi ver que tenia menos talento como dramático que como poeta lírico; pero si la imparcialidad exige que se indiquen los principales defectos de su *Hormesinda*, no debe olvidarse la época en que se compuso, ni la circunstancia notable de poder considerarse como la primera tentativa que en el teatro trágico se hiciese, despues de tan larga y lamentable interrupcion. Tiene tambien el mérito de estar escrita en lenguaje castizo, con estilo mas noble y elevado que las de Montiano, con mas calor vital, con versificacion mas llena y sonora: la sola descripcion de la batalla del Guadalete y de la pérdida de España, llena de hermosas imitaciones, bastaria para grangear á su autor el título de poeta.

Por versar sobre el mismo argumento, aun cuando se representase algun tiempo despues, se hará men-

cion en este lugar de la tragedia de *Munuza*, publicada sin nombre de autor; pero que conocidamente fue un ensayo que hizo en tan difícil género de composicion el ilustre Jovellanos: y aunque no fuese en él tan afortunado como en otros, no por eso deja de encerrar su obra mérito bastante para que no deba pasarse en silencio.

El plan de la accion está en general bien dispuesto; y especialmente en los tres primeros actos se desarrolla y corre con facilidad y soltura: desde el primero se ve completamente expuesta la accion, indicado el fin, y presentados los medios y obstáculos que han de favorecer ó estorbar su éxito. Munuza, ciegamente prendado de Hormesinda, y no habiendo podido vencer su repugnancia á la union que le habia propuesto, se dispone á traerla con violencia á su palacio, para contraer con ella un matrimonio que le asegure su posesion; contando con que una vez efectuado, cederá ella por su parte, seducida por la esperanza de un trono, no menos que su hermano Pelayo, antiguamente favorecido por Munuza, y á la sazon ausente en Córdoba. Ven, pues, desde luego los espectadores propuesta la única cuestion que encierra el drama, y anteven el peligro de Hormesinda, expuesta á una pasion violenta, apoyada en el poder, y por ninguna barrera contenida; mas al mismo tiempo les infunde esperanzas la noticia de la próxima vuelta de Pelayo, y el valor de Rogundo, prometido esposo de Hormesinda, cuya pasion está hábilmente enlazada con la accion principal.

En el segundo acto ya ha dado esta un gran paso: aparece la princesa en el palacio de Munuza, quien redobla en vano sus instancias; llega Rogundo, sabe-

dor del riesgo de su amada; y su mismo celo, sus reconvenciones al tirano, dictadas con vehemencia por el amor y el pundonor ofendidos, en vez de disipar el peligro, le acrecientan: Munuza le amenaza con la muerte, y le envia preso á un castillo; y uniéndose á la antigua pasion el furor de los zelos, apresura su enlace con Hormesinda, y lo dispone para aquella noche.

No quiere, sin embargo, dejar de tentar antes algun medio mas blando: vuelve á instar á la princesa, con tan poco éxito como siempre; y propone á Rogundo, como rescate de su vida, que renuncie á la mano de su ofrecida esposa. Desecha él con indignacion tan infame propuesta; y cuando le envia el tirano para que espire en un suplicio; cuando ya se ve abandonada á su suerte á la desventurada princesa, sobreviene el mas grave incidente, que trueca en esperanzas los temores: acaba de llegar Pelayo.

Preséntase impaciente á Munuza; desea saber la verdad del caso, le echa en rostro el ultraje de la amistad; y el ciego tirano le enumera sus antiguos favores y servicios, procura por todos medios disculpar su pasion, y le dice por último que está resuelto á poseer á Hormesinda, sin que le arredren obstáculos ni riesgos. Las reconvenciones y amenazas de Pelayo, y las promesas y seducciones empleadas vanamente por Munuza, dan lugar á una escena animada entre ambos; y al separarse luego, á cual mas firme en su propósito, infieren fácilmente los espectadores que se han redoblado los peligros; con lo cual crece su incertidumbre y zozobra al fin del tercer acto.

En el cuarto aparece Pelayo, tramando una conspiracion contra los opresores de la patria, y aclamado

por caudillo de los leales: Munuza manda conducir á Hormesinda al templo; y en este punto, óyese el rumor de los conjurados, que salvan en el camino á la víctima, y entregan la suerte comun al incierto trance de las armas.

En el acto quinto, aunque tal vez no lo haya desempeñado con acierto, procuró el poeta mantener dudoso y conturbado el ánimo de los espectadores, ya presentando vencidos á los Asturianos y prisionero al mismo Pelayo; ya haciendo que al fin rompan estos sus cadenas y embistan á los Alarbes; en cuya ocasion, y al acometer Munuza á Pelayo, cae el tirano herido por Rogundo.

Este desenlace feliz me parece poco trágico; y eso que afortunadamente tuvo el autor la cordura de evitar el dar á su drama un final propio de comedia, cual hubiera sido el casamiento de los prometidos esposos; y en vez de dejar tranquilo el ánimo de los espectadores, procuró que se entreviesen nuevos peligros y porfiada lucha, para librar de servidumbre á la patria, presentando á lo lejos la esperanza de que en algun momento mas propicio queden coronados los deseos de entrambos amantes.

Por este rápido bosquejo se puede conocer que la accion está mejor imaginada y dispuesta en la tragedia de Jovellanos que no en la de Moratin; y al paso que parece mas verosímil, presenta caractéres mas dignos, y por consiguiente mas propios para excitar el interes de los espectadores. Munuza es impetuoso y vengativo, como tirano sin freno; pero no bajo ni vil: quiere á toda costa poseer á Hormesinda; pero no inmolarla á su furor, despues de haberla manchado con la violencia y la calumnia. Aun es

mas indomable su pasion, porque la enconan los zelos; y hasta la ambicion misma contribuye á aumentarla, disculpando á sus propios ojos su flaqueza: el enlace con una princesa de sangre real facilitará sus proyectos de declararse independiente, y levantar un trono en Asturias.

Hormesinda aparece tambien mas noble é interesante: ni la seduce una corona, ni la amedrentan los peligros; el pundonor guia todos sus pasos; y el amor á Rogundo contribuye ventajosamente á aumentar su fortaleza, y á darle cierto aspecto mas apasionado y mas trágico que el que pudiera recibir de la imperturbable virtud.

Pelayo ganó tambien no poco en la pluma de Jovellanos: se le ve grande, animoso, cual nos le representa la historia; apenas sabe el riesgo de su hermana, lejos de mostrarse tibio é indiferente, vuela en su socorro, rehusa todo trato con el tirano, desafia su furor; y los hechos responden en breve á sus palabras: conspira, desnuda el acero, y resuélvese á vengar sus agravios y á libertar juntamente á la patria.

Ni el estilo de esta tragedia ni la versificacion estan exentos de lunares; pero en general al estilo no le falta nobleza; hay algunos pasages escritos con vigor y nervio; la locucion es bastante correcta y pura; y los versos no carecen de facilidad, mostrando ademas que estan hechos con mediano arte, para proporcionar sus descansos y cortes, en algunos sitios importantes, á lo que en ellos exige la declamacion trágica. Tambien anduvo Jovellanos mas acertado que sus predecesores en la eleccion de metro; pues en vez de adoptar el verso suelto, como lo hizo Montiano, ó la silva, cual Moratin, conoció que la versificacion

española que mejor se brinda á acompañar á la tragedia, es el endecasílabo asonantado, tan sonoro y grato al público como suelto y flexible en manos del poeta.

Antes que esta tragedia de Jovellanos, y poco despues que la de Moratin, se representó en la corte el *Don Sancho Garcia*, obra del coronel Don José Cadalso, muy inferior en mérito á otras composiciones de tan buen humanista; siendo no poco de extrañar que no echase de ver las dificultades que ofrecia el argumento, ó por mejor decir, el defecto inevitable que encerraba. Mas á pesar de ser este tan manifiesto, vemos este mismo argumento presentado varias veces en el teatro español, ya en el siglo XVII, ya por Cadalso en el año de 1771, y ya posteriormente por uno de nuestros trágicos de mas renombre.

Un rey moro, que por usurpar el mando de Castilla, finge amor á la condesa viuda, y no halla otro medio de deshacerse de un príncipe mozo, sino el de encargar á su propia madre que ella misma le asesine; y una madre tan feroz y desnaturalizada, que ciega de amor en una edad en que ya parece hasta ridículo, se resuelve á sacrificar en favor de un infiel su honra, su reino, y hasta su propia sangre; no podrán nunca inspirar en el teatro, por mas recursos que el arte emplee, sino un horror y aversion tan ingratos, que apenas dejen nacer en el corazon otros sentimientos.

Asi es que el drama de Cadalso parece atroz y frio; pues ni siquiera supo el autor darle algun interes, presentando vivísima la lucha en el corazon de la condesa, disculpando en lo posible su pasion, y conduciéndola por grados hasta el mas horrendo de los

crímenes. Todo lo contrario: llevado el poeta del laudable deseo de exponer pronto su argumento, olvidó desplegarle con arte, y le atropella y precipita; desde el principio mismo del drama ven los espectadores con sorpresa é indignacion que Almanzor propone friamente á la condesa, en un papel que deja en sus manos, que asesine á su hijo; y lejos de advertir en el corazon de esa madre los sentimientos que debia excitar tan atroz propuesta, aparece desde el primer acto indecisa entre dejar partir al amante ó derramar la sangre del príncipe.

En el acto segundo propone la condesa, como recurso para salvarle, encerrarle por toda su vida en una torre; Almanzor no condesciende en ese plan; entonces indica friamente ella que se quitará la vida; y el bárbaro amante le dice con extraña sequedad que ese es un artificio, pero que, muerta ó viva, él ha de reinar en Castilla. ¿Quién no se desengañaria con una proposicion semejante, que descubria de lleno que solo la ambicion dirigia todos los proyectos del Moro?... La condesa: la cual recibe de manos de Almanzor un puñal, destinado á la muerte de su hijo; y ya mas inclinada á cometer el crímen, deja escapar de sus labios estas palabras:

Y no marche Almanzor; muera Garcia.

Uno de los principales defectos de esa tragedia consiste en que la accion, que se mostró al principio quizá demasiado rápida é impetuosa, afloja luego tanto en su curso, que apenas da un paso durante tres actos enteros: en todos ellos aparece siempre igual la situacion de los personages; obran y dicen lo mismo; la condesa resiste débilmente, y se mues-

tra pronta á ceder; Almanzor insta con ferocidad y dureza; y amenazando al fin con su próxima partida, resuelve su ciega amante complacerle, y se decide á dar un veneno á su hijo en la solemnidad de un festin.

Llegada la accion á este punto, prepárase en el cuarto acto el desenlace; pero sin ningun artificio: la condesa ha cometido la imprudencia de confiar, sin fin ni objeto, un crímen tan atroz á una de sus damas, que trata en vano de disuadirla de su mal propósito; y que al fin se resuelve á comunicar ese gravísimo secreto al ayo de Don Garcia, castellano viejo y honrado. Una vez dado este paso, necesariamente se entibian el terror y la compasion que podian agitar hasta aquel punto el ánimo de los espectadores; pues manifiesto ya el horrendo designio, fácilmente preven que no llegará á realizarse.

Asi se ve en el quinto acto: verificándose la catástrofe de un modo frio é inverosímil, poco apto para despertar los sentimientos propios de la tragedia. La dama de la condesa refiere, en una larga relacion á un consejero del rey moro, lo que ha sucedido en el banquete: detenido el criado que debia presentar la copa emponzoñada á Don Garcia, la ofrece otro á la reina; y á pesar de que estaba la copa *con tan nuevos primores adornada*, ella la toma distraida y gusta el licor fatal. Mas conoce en breve su error; y lejos de arrepentirse de su delito en aquel funesto trance, insta á su hijo para que tambien beba; niégase el príncipe; y entre rabia y despecho confiesa ella su proyectado crímen y su ciega pasion: con cuyo motivo, como era natural, habian acometido los Castellanos á los Moros, queriendo vengarse de Almanzor.

Concluido el relato de Elvira, preséntase esotro en

la escena, cargado de cadenas; traen luego, sin saberse á qué, á la condesa moribunda; y la indignacion que debe excitar en el público la vista de tan odiosos personages, se aumenta todavía al oir á Almanzor excitar á Don Garcia contra su propia madre, é insultar á esta con desengaños y desprecios en las agonías de la muerte.

A punto ya de verificarse, el honrado príncipe perdona á su madre, y le ofrece en aquella extremidad ese consuelo; Almanzor se mata él propio con un puñal; y el público ve, mas bien con satisfaccion que con pena, el justo castigo de dos personas tan malvadas.

Si el argumento fue mal escogido, y la trama mal dispuesta, tampoco el estilo encubre con su vigor y belleza los defectos del plan: en general muéstrase aquel desmayado y laso; y hasta la circunstancia de haber elegido el poeta los versos endecasílabos pareados, ha contribuido por su parte á agravar el daño; pues ademas del pesado martilleo de rima tan cercana, poco grato á los oidos españoles, resulta que á veces se ha visto constreñido el poeta á desleir sus pensamientos, y á valerse de algunas expresiones inútiles ó menos propias; privando asi al estilo y á la versificacion de las dotes mas esenciales en la tragedia: la celeridad y energía.

Mas por poco afortunados que fuesen estos primeros ensayos, producian la ventaja de despertar la aficion de los poetas, no menos que la del público, hácia esta clase de composiciones, anunciando como cercana una era mas próspera para el teatro trágico español: asi es que en el mismo reinado de Cárlos III ya hallamos algunas composiciones de mérito, varias de las

cuales han quedado vinculadas en el teatro, y suelen representarse con merecido aplauso.

Una de ellas es la *Numancia destruida*, de Don Ignacio Lopez de Ayala, á la que son aplicables algunas de las reflexiones hechas respecto de la composicion de Cervantes, que versa sobre el mismo argumento. Encierra este en sí graves dificultades, trabajosas de superar, y que no ha logrado vencer completamente Ayala, á pesar de sus esfuerzos: «La accion (se dice en una advertencia que precede á la tragedia impresa) aunque es de muchos, es una:» será asi; pero si esto puede bastar para escudarse contra la censura de un crítico, no por eso basta para satisfacer en el teatro los deseos de los espectadores: la unidad trágica exige cierta unidad de interes, por decirlo asi, que le reduzca á un solo punto, y le dé fuerza bastante para conmover el corazon; cosa difícil de lograr cuando el interes se explaya, se divide entre muchos, y concluye por disiparse. En la tragedia de Ayala hay á la verdad un personage principal, que sobresale sobre los demas, como para llamar mas particularmente hácia sí la atencion y el afecto de los espectadores; pero la ventaja que de ello pudiera sacarse, respecto del efecto trágico, se ha disminuido por la misma sublimidad del carácter atribuido al protagonista: Megara se muestra tan firme é imperturbable, que excita en alto punto veneracion y entusiasmo; pero no aquel interes tierno y apasionado que nos hace llorar y estremecernos: á fuerza de admirar al héroe, compadecemos poco al hombre.

Aun pudiera tal vez haberse aprovechado el poeta de un sentimiento muy noble, y de los mas capaces de

conmover el ánimo del auditorio, cual es el amor paternal; pero el autor, que aludió al principio del drama á un hijo de Megara, y que le saca importunamente á la escena, cuando ya va á concluirse la tragedia (para que el padre dude si le matará ó no, y el niño corra él mismo á arrojarse á las llamas) no supo sacar ventaja de un afecto tan tierno y natural, que hubiera presentado como sensible al magnánimo caudillo, sin menoscabo de su fortaleza.

En una tragedia de esa clase, tratándose de la destruccion de un pueblo, era difícil hallar cabida para alojar oportunamente al amor; pero Ayala, no escarmentado con el ejemplo de Addisson en su *Caton*, incurrió cabalmente en los mismos defectos que él: no solo colocó amoríos en medio de un cuadro tan sublime, sino que los imaginó insípidos, frios, faltos de verdad y de interes. Si en un argumento de esa naturaleza pudiera presentarse esa pasion, seria necesario que fuese de la manera mas tierna y patética, capaz de penetrar hasta lo íntimo del alma; seria menester, por decirlo asi, cubrir al Amor con un velo fúnebre, que hasta las ternezas de los amantes fuesen palabras de muerte, y el ara nupcial un sepulcro. Pero en la tragedia española, lo mismo que en la inglesa, el amor está pintado del modo mas insulso; y porque nada falte á la semejanza entre ambas, hay en las dos un Africano enamorado y disfraces impropios.

El personage de Olvia, y todo lo que tiene relacion con ella, es en mi concepto lo mas defectuoso de la *Numancia*, y lo que mas la desluce y afea; porque lejos de estar tomado con sencillez de la naturaleza, único medio de interesar, no parece sino que está copiado de una mala novela. Una doncella tan

belicosa, que mientras van los suyos á combatir, se queda de guardia y de escucha para observar el campo enemigo; que está en tratos con Yugurta para que se pase á los suyos, en cambio de su mano; el venir el monarca africano á requebrar á su querida desde un campamento á otro; el enviarle Olvia la cita para la noche y la espada en prenda; llegar Yugurta y ocultarse; salir Olvia disfrazada, queriendo darle muerte para vengar la de un hermano; aparecerse al mismo tiempo Aluro y asesinar á su querida, equivocándola con su rival; todo eso, digo, no asentaria mal en una de esas monstruosas comedias, que excitan la curiosidad y divierten á fuerza de lances extraños, de escondites y disfraces, de valentías y enamoramientos; pero es sobradamente pequeño é inverosímil para que pueda avenirse con la magestad trágica.

En general se echa de ver en esa tragedia que Ayala tenia mucho mas talento para lo grande y sublime que para lo tierno y patético: cuando se trata de presentar escenas llenas de nobleza y vigor; de mostrar á los Numantinos haciendo sacrificios á los dioses, y resueltos á perecer antes que rendirse; de responder con heroismo á la embajada de Scipion, ó de jurar sobre los sepulcros de sus padres, asesinados pérfidamente, perecer por vengarlos; al instante halla el poeta el acento alto y robusto que ha menester; su corazon le dicta sentimientos nobles, y su voz los expresa con energía; pero asi que trata de modular sus acentos, logra tal vez atenuarlos, pero sin suavidad ni dulzura.

Otra de las causas que se opone tambien al efecto trágico de la *Numancia*, y que no era fácil de evitar, consiste

en que la accion no aparece graduada, ni muestra aquel progreso que va conduciendo insensiblemente el ánimo de los espectadores de un sentimiento á otro, y cada vez con mayor viveza: desde la exposicion misma, desde la primera escena, (magnífica sin duda, y algo parecida á la del *Edipo rey*, de Sóphocles) ya ven claramente los espectadores cual es la situacion de *Numancia*; y como esta no varía en todo el curso del drama, se echa de menos aquella incertidumbre, aquel contraste de afectos, que perturba con deleite el ánimo y apenas deja respirar. Verdad es que el poeta ha procurado por varios medios presentar el éxito de la accion como dudoso, ya valiéndose de un oráculo oscuro, ya de los socorros prometidos, y ya en fin de la tratada desercion de Yugurta; pero bien sea por la endeblez de los mismos medios, bien por el escaso arte con que estan empleados, la realidad es que desde el principio al fin del drama no despierta este sino el mismo sentimiento de admiracion, al ver á una ciudad defendiéndose sin esperanzas de salvarse, y á sus moradores resueltos á morir por dejar ileso el nombre de Numancia.

El poeta ha hecho todo lo posible para hermosear esta situacion, y lo ha logrado cumplidamente: su estilo es propio y elevado; el amor á la patria, el entusiasmo de la independencia, el heroismo de la virtud, han hallado en Ayala un intérprete fiel; sus nobles pensamientos, lanzados, por decirlo asi, con ímpetu y velocidad, se clavan hondamente en el alma, y los espectadores los llevan fijos en la memoria. Solo es preciso confesar que no ha evitado el poeta dos inconvenientes, que presentaba la misma natu-

raleza del asunto: el de incurrir á veces en estilo declamatorio, y el de dar á su composicion cierto tono elegíaco, que no por nacer de un sentimiento triste, debe confundirse con el que es propio y peculiar de la tragedia.

La diccion de la *Numancia* es pura, y en general digna y fácil: y por lo que toca á la versificacion, es tan llena y sonora, que ha contribuido poderosamente á recomendar este drama y hacerle tan acepto al público: bien puede asegurarse que mientras lata el corazon de los Españoles, al recordar las glorias de su patria, y mientras se encanten sus oidos con una versificacion hermosa, subsistirá la *Numancia* con crédito en nuestro teatro.

Despues de los anteriores ensayos en la tragedia, hízose otro aun mas afortunado, con el honroso intento de desvanecer la comun opinion contra los Españoles, que no los suponia capaces de componer un drama de ese género, en que se guardasen fielmente las premiosas leyes del arte: con este designio, pues, compuso Don Vicente Garcia de la Huerta su *Raquel*, que puede presentarse como uno de los mejores frutos de nuestro teatro.

Ya en tiempo de Felipe IV, habia compuesto Don Luis Ulloa un poema en octavas sobre el mismo argumento; poema dotado de mil bellezas, aunque contaminado á veces con el mal gusto de aquella época, y en el cual se ve unido al mérito de una hermosa versificacion el de algunos pensamientos llenos de grandeza y energía, y expresados con tanta concision y acierto, que una vez oidos, no es posible olvidarlos.

Un asunto que encerraba mucho interes, y que

habia dado tanto crédito á un poeta, no podia quedar ocioso y olvidado, sin aparecer en el teatro, cuando cabalmente era este el que descollaba entonces sobre todos los ramos de literatura: asi es que Don Juan Bautista Diamante compuso una comedia con el mismo asunto, intitulándola *La Judía de Toledo*, y ofreciendo en ella algunas situaciones bellas; pero desluciéndola con la licencia y afectacion que á la sazon reinaban; y aun creo que otros dramáticos volvieron á tantear el mismo argumento, antes que se apoderase de él, y le hiciese como suyo propio, Garcia de la Huerta.

La *exposicion* de su tragedia es grandiosa y magnífica, confirmándose en ella una observacion de Corneille, que recomienda á los autores trágicos elegir algun dia solemne ó alguna grave circunstancia, para enlazarla con la accion, y aumentar por este medio su importancia y grandeza: asi se verifica, por ejemplo, en la *Atalia*, y lo mismo sucede en la *Raquel*. Cabalmente el celebrarse aquel dia en Toledo un aniversario glorioso para el monarca, suministra ocasion natural de lamentar su vergonzoso abandono en brazos de una Hebrea, y ofrece luego del modo mas oportuno un incidente esencialísimo para el curso mismo de la accion. Solo no puedo menos de decir, que si el poeta trágico no está obligado á seguir escrupulosamente las huellas de la historia, no creo que pueda arrojarse á suponer una cosa notoriamente falsa; pues todos los que la tengan por tal, no podrán menos de escuchar con desconfianza cuanto les diga luego el poeta; cosa perjudicial á la ilusion dramática, y á los sentimientos que de ella nacer deben. Asi no alcanzo el objeto que se propuso Garcia de la

Huerta, (cuando bastaba la victoria de las Navas para hacer famoso á Alfonso VIII) suponiendo que antes habia ido á libertar el sepulcro de Cristo; y afirmando aun mas terminantemente en otro lugar que el rey de Castilla habia sido *coronado rey de Jerusalen.*

Desde la primera escena de la *Raquel*, se ve expuesto el argumento, y se divisa el blanco principal á que se encamina la accion, no menos que las causas encontradas que van á influir en su éxito: Alfonso es rey, y adora á Raquel; pero los nobles Castellanos, pundonorosos y mal sufridos, intentan sacudir el yugo de la Hebrea, libertando igualmente al esclavizado monarca: ¿qué resultará de esta lucha?

Precisamente la misma festividad del dia ha dado ocasion á voces sediciosas: se ha conmovido el pueblo, y pide la muerte de Raquel; y cuando el monarca se apresta colérico á ir á castigar á los sublevados, se le presenta Hernan Garcia, que se ha puesto al frente del tumulto popular para contener su ímpetu, y manifiesta al rey con nobleza y energía los males que aquejan al reino, y la causa que los ocasiona. En este pasage, asi como en algun otro, se nota que Huerta tenia presente la obra de Ulloa, y que trataba de imitarla; pero hay cosas en ella tan bien expresadas, que no es posible sino admirarlas desde lejos; sirva de muestra la siguiente:

> Tanta paciencia en pechos varoniles
> No los hace leales, sino viles.

El monarca oye las quejas de sus súbditos, expresadas por boca de Hernan Garcia; y abriendo los ojos en el borde ya del precipicio, quiere dar el laudable

ejemplo de vencerse á sí mismo; y manda publicar un bando desterrando á los Hebreos, y comprendiendo en la proscripcion á Raquel, causadora de tanto daño: aunque el rey lucha consigo mismo, se cree tan firme en su propósito, que comunica á Raquel la necesidad de la amarga partida.

Asi concluye el primer acto: en el cual es fácil percibir el nacimiento y progreso de la accion, que ha ido adelantando con rapidez, sin violencia ni embarazo: ya ven los espectadores estrecharse de mas cerca las causas enemigas que mantienen la contienda; el pueblo está conmovido, y el rey ha ofrecido para calmarle el destierro de Raquel; ¿mas llegará este á verificarse?

Este es el problema que se propone y queda resuelto en el segundo acto; en el cual sigue caminando la accion, pero, á mi entender, no con bastante velocidad en las primeras escenas, en las cuales hay alguna que otra cosa digna de reparo. Es natural que sabido el fatal decreto, acudan los Judíos con súplicas á Raquel, por medio de su confidente y amigo, el cual le aconseja, como viejo experimentado y sagaz, que no desespere todavía y que tiente fortuna, presentándose otra vez al prendado monarca: Raquel se resuelve á seguir el consejo de Ruben, y ya preven los espectadores la interesante situacion que ha de resultar de aquel propósito. ¿Mas á qué contribuye la escena que sigue luego entre el mismo Judío y Manrique de Lara? En mi opinion, es indigna de la gravedad de la tragedia, no solo por mostrar á descubierto dos hombres tan torpes y despreciables, (cosa que en tales dramas debe cuidadosamente evitarse) sino porque deja ver, si no me engaño,

cierto fondo bajo y vulgar, capaz de enflaquecer los sentimientos nobles y elevados de que esten poseidos los espectadores. ¿Quién podrá aprobar ver salir con precipitacion al lisonjero Manrique; preguntarle su antiguo favorecedor qué es lo que trae; contestarle esotro que viene *á ganar las albricias de la nueva*, porque Toledo está ya sosegado y es *teatro de aplausos*, con la simple añadidura de que Hernan Garcia ha ofrecido, ademas del destierro de la Hebrea, la *cabeza* del mismo Ruben?

Cuando despues de esta inútil escena vuelve á renacer el interes de los espectadores, es cuando ven aparecer al monarca, contrastado á un tiempo por su pasion y por sus deberes: situacion bella é interesante, pero que no me parece que sirvió al poeta tanto como era de esperar de su gran talento. Que el rey en tal conflicto se acordara con enternecimiento y envidia de la felicidad de una vida humilde y sosegada, nada mas propio y natural; pero me parece que hay sobrado arte en sus querellas, y que en lo largas y pomposas muestran asomos de estudiada declamacion: las pasiones violentas corren con mas ímpetu y celeridad, y no se entretienen, por decirlo asi, dando espaciosas vueltas al rededor del mismo objeto, para pintarle por todas sus caras. Asi es que la situacion de Alfonso no aparece tan agitada y terrible cual debiera; y no sé si hallará bien preparados á los espectadores para creer que quiere efectivamente morir, y que hace de veras á Manrique la propuesta de que le mate.

Este vil cortesano procura calmar al rey, disipando sus recelos respecto de la inquietud del pueblo, presentándole ya como apaciguado, é infundiendo alien-

to al monarca con la llegada de nuevas tropas; hasta que por último deja entrever como el mejor partido, para que no aparezca desairada la autoridad real ni sufra tanto el ánimo del monarca, revocar la órden de destierro: en cuyo momento crítico se presenta Raquel.

Esta escena interesante entre el rey y su querida está bien preparada y dispuesta con mucho arte: se ve en ella el manejo sagaz de las pasiones, y los rodeos de que se valen para apoderarse del corazon humano: Raquel se presenta meramente como para despedirse de Alfonso, y no le pide mas gracia sino que la conserve en su memoria; pero sabe que el recuerdo de su larga pasion, su ternura y sus lágrimas han de ser mas elocuentes que sus súplicas: despues de verla y oirla, no puede resolverse el monarca á dejarla partir. Entonces ha dispuesto acertadamente el poeta que sea ella misma la que oponga obstáculos á lo que con tanto anhelo desea; y que el desalumbrado amante acabe por rogárselo, y por pedirle perdon de haber siquiera un instante consentido en su ausencia.

La disposicion general de esta escena es muy digna de elogio; pero en ella hay dos cosas que juzgo reprensibles: una de ellas es la pompa y lujo, por decirlo asi, que hay en la expresion de los afectos, los cuales exigen como propio un acento mas natural y sencillo; pero llevado Huerta de su empeño de apartarse cuanto fuese posible de los modelos extrangeros, que estimaba en poco, se acercó demasiado en su tragedia á nuestras *comedias heróicas*, olvidando que una composicion trágica presenta de suyo un fondo mas verdadero, y requiere vigor y vehemencia en la expre-

sion de los afectos, pero no exageracion presuntuosa.

Aun menos acertado me parece el que Alfonso, viendo que Raquel insiste en ausentarse, desnude la espada y haga ademan de echarse sobre ella: porque no está bien preparado este extremo de desesperacion, á que no pudiera resolverse el rey sino cuando todos los medios de persuadir á Raquel se hubiesen apurado; y por ciego que se le suponga, no parece verosímil que asi lo creyese: si intentó meramente con aquella accion amedrentar á su querida y vencer su resistencia, el medio es pequeño, indigno del personage, y mas propio de un enamorado de novela que de un héroe trágico; y si realmente queria en su delirio quitarse la vida, no se concibe que intentase hacerlo delante de las personas que habian de impedírselo, y que se detuviese á dirigir un largo apóstrofe á su espada desnuda, lleno de afectacion y frialdad: un retórico presumido usa de esos melindres; no un amante frenético, en el punto de traspasarse el corazon.

Casi todo lo restante de este acto me parece tambien mal concebido: bastaba la revocacion del decreto dado, y las nuevas cadenas que se echaba el rey, para volver á encender el enojo de los ricos-hombres y el furor del pueblo, tan amargamente burlado; mas aun cuando el poeta creyese, tal vez con razon, que era conveniente añadir alguna nueva circunstancia mas eficaz, para volver á anudar la disuelta conjuracion y traer al cabo la catástrofe, debió imaginar un incidente propio y verosímil, no uno que carece de entrambas cualidades, mostrándose poco conforme con las costumbres del siglo y de la nacion. Que Alfonso, despues de quedarse Raquel,

se apasionase aun mas ciegamente de ella y volviese á su antiguo cautiverio, redoblando con menos cautela los motivos de queja de sus súbditos, pudiera parecer natural, atendida la índole imprudente y obstinada de las pasiones; pero que un monarca castellano, que pocas horas antes ha escuchado las reconvenciones severas de los nobles y los alaridos amenazadores del pueblo; que acaba apenas de sacudir el *temor*, á que atribuye él mismo el decreto que habia dictado; intente en el propio dia, y casi en medio del peligro, colocar á la Hebrea en el trono, y efectivamente la coloque en él, y le entregue la autoridad real, y obligue á los ricoshombres á besarle la mano, y la deje luego mandando en su guardia, con facultad de dictar decretos de vida y muerte sobre los súbditos; todo eso, digo, pudiera concebirse y creerse de algun déspota menguado de Oriente, acostumbrado á menospreciar é insultar desde un serrallo á sus viles esclavos; pero no de un Alfonso VIII, y tratándose de Castellanos fieros é indóciles, acostumbrados á poner coto á las demasías de los reyes.

Mas sea cual fuere el concepto que merezca este incidente, esa situacion y los nuevos insultos que reciben de la Hebrea dos de los principales ricoshombres, anuncian claramente disturbios y desdichas para el acto tercero, graduando mas y mas la inquietud de los espectadores. Vese, en efecto, aun mas enconada que antes la furia contra Raquel, y tramada con mas ímpetu la conjuracion, próxima ya á estallar: ¿mas cómo llegará á verificarse?... En este punto me parece que el poeta anduvo poco cuerdo, y que debiera haber ordenado su plan de otra manera, sin seguir las huellas de los que habian manejado antes

que él ese mismo argumento. Ulloa supone en su poema que habiendo salido Alfonso Octavo á caza, en este intervalo mataron los conjurados á Raquel; y como su composicion es narrativa, y no está reducida á un espacio limitado de tiempo, supone que el rey pasa ausente algunas noches, hasta que vuelve á la ciudad, acosado de fatales presentimientos. Diamante en su comedia se valió del mismo arbitrio de la caza; pero como es tal el desarreglo de su obra, que comprende algunos años, una vez admitida esta licencia, no presenta aquel recurso ningun inconveniente. Mas no asi en la tragedia de Huerta: este poeta se propuso y consiguió encerrar la accion dramática en brevísimas horas; y desde luego debió ver que esa sola circunstancia bastaba para que apareciese inverosímil y violento el medio que empleaba. En dia tan solemne, despues de un tumulto espantoso, cuando no podian suponerse apaciguados los ánimos, y antes bien mas exasperados que nunca con el triunfo y la coronacion de Raquel, el público no puede creer natural que Alfonso se ausente en tales circunstancias, á no suponerle privado hasta de visos de cordura. Esta reflexion salta tan fácilmente á la vista, que el poeta no ha podido excusarse de ponerla en boca de Raquel:

> En fin ¿determinado
> Estais, señor, á hacer mas placenteras
> Las orillas del Tajo con pisarlas,
> En medio de los sustos que me cercan?

El rey procura tranquilizarla, manifestándole el poderío real que ya ejerce, y que puede vengarse si la agravian; pero por mas esfuerzos que haga el poeta, no puede menos el público de quedar poco satisfe-

cho, atribuyendo la ausencia de Alfonso en tan crítica situacion, menos á su aficion á la caza, que á lo que estorbaba al autor su presencia. Mientras mas procura este ocultar el apuro, mas claramente le descubre; y es difícil que haya quien juzgue propia y verosímil la última contestacion del monarca:

Sí, Raquel mia; amor te ha coronado:
Y porque tengas desde luego pruebas
De la estabilidad de tu gobierno,
Y cuan segura estás aun en mi ausencia,
Al placer ordinario de la caza
Intento no negarme.

Apenas se ausenta el monarca, y cuando Raquel se ocupaba ya con su malvado consejero en dar ásperos decretos, suena el ruido de la conjuracion: túrbase la Hebrea, y el pérfido Ruben le dice friamente que no ponga en él confianza: cosa no solo poco natural en aquella situacion, sino que acaba de presentarle á vista de los espectadores como el mas soez y bajo de los hombres.

Muy diferente se muestra el hidalgo Hernan Garcia, que despues de haber intentado en vano apaciguar la sublevacion, acude á salvar la vida de su enemiga; mas ella le escucha con recelo, y no quiere fiarle su suerte; y mientras anda confusa y desatentada, sin saber qué partido tomar, halla delante de sí á los conjurados. En este punto intentó tambien Huerta imitar á Ulloa; pero se mostró inferior á él; ni era fácil poner en boca de Raquel expresiones tan hermosas como estas:

¡Traidores! fue á decilles; y turbada
Viendo cerca del pecho las cuchillas,

Mudó la voz, y dijo : « *Caballeros,*
¿ Porqué infamais los inclitos aceros? »

En la tragedia se explaya este mismo sentimiento, y se cuida (lo mismo que en el poema) de presentar á Raquel verdaderamente enamorada del rey, y manifestando su amor en aquel tremendo trance : circunstancia que conservó con mucho acierto Huerta, pues contribuye á ennoblecer el carácter de Raquel, á hacerla mas interesante, y á causar con su catástrofe mas viva impresion en el ánimo de los espectadores. Solo es de sentir que, en vez de expresar ese sentimiento con la naturalidad y sencillez que requeria, lo haga de esta suerte :

Al pecho que os ofrezco
Tan voluntariamente, abrid mil puertas;
Que no cabrá por menos tanta llama,
Tanto ardor, tanto fuego, tanta hoguera...

y con todo eso, no cabe cosa mas fria.

En este instante, saca Ruben un puñal, manifestando que no ha de morir sin defenderse; resolucion que parece poco propia del carácter débil y cobarde que le ha supuesto el poeta durante todo el drama, y que mas bien debiera incitarle á pedir con todo linage de bajezas perdon y gracia de la vida, que no á intentar defenderse, solo y mal armado, contra un tropel amenazador. Mas ello es que esa circunstancia ofrece á los conjurados la idea de que él sea quien asesine á Raquel, por no mancharse ellos con su sangre; y el vil Hebreo asi lo ejecuta.

Poco despues se presenta el monarca, que advertido del riesgo, vuelve á palacio, aunque ya tarde para evitar el daño : halla moribunda á Raquel, y

dirige en aquel punto las quejas propias de su situacion, aunque no con el tono que esta demandaba: ¿ni en cual pudiera asentar peor todo lo que descubra afectacion y artificio?... Mas sabedor el rey de lo acaecido, y viendo cerca de sí al ejecutor del atentado, arrebátale el puñal y le hiere, como primera víctima sacrificada á su venganza. Mejor hubiera hecho el poeta, si no me engaño, en suprimir ó variar ese incidente: porque por una parte, creo que desdora el carácter del rey verle mancharse con la sangre de un viejo, vil y despreciable; y por otra, el único efecto que produce esa muerte está tan lejos de perturbar el ánimo de los espectadores, que mas bien los deja satisfechos: cuando un hombre está tan convencido de sus maldades, que él mismo exclama al espirar:

Quien con ellas vivió, muera por ellas...

el público repite (con mas verosimilitud que el interesado) esa justa sentencia; y mira con indiferencia, si es que no con aplauso, tan merecida muerte. Es cierto que el poeta manifestó, en una especie de *Advertencia* á nombre del editor, y aludiendo á la catástrofe de la tragedia: «que este era sistema particular del autor, persuadido á que instruye mas, corrige mejor las costumbres, y aun deleita mas al corazon humano el castigo del vicio y el premio de la virtud, que la compasion nacida de la representacion de la opresion de esta, aun cuando fuese capaz de mover tantas lágrimas cuantas bastasen á formar mil Guadalquivires.» Sin entrar ahora en esa cuestion, agena de este lugar, bien puede decirse que será la cosa mas moral y provechosa que imaginarse pueda ver

representado en el teatro el castigo de un criminal; pero que si este es tan atroz ó tan bajo que excite horror y desprecio en el ánimo de los espectadores, experimentarán estos, al verle perecer, sentimientos muy agenos de la tragedia. ¿Quién no ha visto en nuestro teatro, en las absurdas comedias en que hace de las suyas algun traidor, celebrarse con algazara y silvidos que le lleven luego á despenar?

Un efecto tal vez muy parecido debe producir la muerte de Ruben, y en vez de contribuir esta á aumentar el terror y la conmiseracion, fuentes del placer de la tragedia, disminuir el efecto producido por la desgracia de Raquel; la cual como jóven, hermosa y apasionada, no puede menos de excitar interes y ternura, á pesar de sus flaquezas y orgullo, cuando se la ve perecer desvalida de un modo tan sangriento.

Natural es que entonces se muestre el monarca lleno de dolor y ansioso de venganza; pero no puede decirse lo mismo de que tan en breve se muestre luego manso y generoso, perdonando el reciente crímen á sus perpetradores, que tiene ante sus ojos. Esto será grande, heróico, moral cuanto se quiera; pero no puede parecer verosímil, ni por consiguiente propio del drama, el cual debe dar sus útiles lecciones de un modo mas encubierto y sagaz, fielmente copiado de la naturaleza.

Al final de la tragedia dice Hernan Garcia:

> Escarmiente en su ejemplo la soberbia:
> Pues cuando el cielo quiere castigarla,
> No hay fuerzas, no hay poder que la defienda...

pensamiento digno y grave; pero que dista mucho de

la adusta energía que muestra este otro de Ulloa, alusivo igualmente á la muerte de Raquel.

Es víctima sangrienta de villanos:
¡Esto acontece, y duermen los tiranos!

Por lo que se ha dicho acerca de la tragedia de Huerta, se ve que el plan general de ella está bien concebido, y que ha procurado su autor sometérse á las *unidades dramáticas*: la *de accion* está observada con perfeccion suma; en la *de tiempo* me parece que caben los reparos hechos, ya respecto de la coronacion de Raquel, y ya respecto de la caza del rey; incidentes ambos que no parecen verosímiles en el mismo dia en que se supone sucedida la accion; y que por lo tanto descubren el apuro del poeta, para encerrarlos en aquel breve término. Tambien me parece que puede hacerse una observacion semejante por lo relativo á la *unidad de lugar;* pues aunque casi toda la accion pase verosímilmente en un salon del antiguo alcázar de Toledo, no creo que pueda decirse otro tanto de la escena primera del último acto. ¿Cómo suponer, en efecto, que los conjurados vengan á buscar á sus caudillos al palacio del príncipe y hasta á la misma sala del trono? Alli, sin embargo, se les ve tramar su venganza, desnudar los aceros, y hasta clamar unidos: *¡muera, muera!*... Siendo de advertir que ni siquiera está ausente el monarca, sino en el propio palacio, y aun se presenta pocos instantes despues en el mismo sitio. Asi, cuando dice Hernan Garcia á los conjurados, para que retarden la ejecucion de su proyecto:

Doble culpa fuera
Atreverse á Raquel, estando Alfonso

Presente á sus ultrajes, ni pudiera
Vuestra intencion acaso conseguirse,
Si por ventura Alfonso á comprenderla
Llegase....

excita probablemente en los espectadores la idea de cuán poco natural sea que los conjurados se expongan á tan claro riesgo, viniendo á concertarse al lugar menos oportuno.

Por lo tocante á *caractéres*, ya de lo dicho puede inferirse los que presentan mayores bellezas, ó defectos mas notables: el de Raquel está bien concebido, y asi es que despierta vivo interes: es ambiciosa y vengativa; muéstrase desvanecida con su loca prosperidad; pero su juventud, sus gracias, su ternura para con el monarca, le grangean hasta cierto punto el afecto de los espectadores, y la libran de excitar su odio. No me parece digno de tanto elogio el carácter del rey: cabia haberle presentado grande, cual le pinta la historia, aunque dominado por esa débil pasion; de cuya lucha hubieran podido resultar singulares bellezas. Pero el poeta mas bien tomó por modelo uno de los príncipes enamorados, tan comunes en nuestro antiguo teatro, que un personage propiamente trágico: asi es que unas veces le presenta afectado en sus sentimientos, otras vano y jactancioso; y lo que es peor, olvidando harto en breve (cual ya se ha dicho) el carácter impetuoso y arrebatado que habia mostrado en todo el drama. El mismo Alfonso que acaba de faltar á tal punto á lo que debe á su decoro, que se ha manchado con la sangre de un viejo desarmado; el que un momento antes saca frenético la espada, para acometer á los Castellanos, no es posible que se calme tan pronto (con solo lo que le re-

presenta Hernan Garcia en cuatro versos) que diga inmediatamente despues con pausado lenguaje:

> Tienes razon; que el santo cielo ordena,
> Por mas atroz que sea su delito,
> Que quien lo cometió disculpa tenga.

No hablan asi las pasiones en el momento del delirio; muéstranse mas indóciles y contumaces; y sus heridas no empiezan á cicatrizarse sino despues de haber sangrado algun tiempo.

El carácter mas bello y el mejor retratado de la tragedia, es el de Hernan Garcia: se le admira siempre igual, consecuente, elevado: muéstrase firme en la adversidad y generoso en la victoria; reclama denodadamente ante el monarca los fueros y la salud del pueblo; pero asi que ve en peligro el decoro del trono, ó amenazada la misma causadora de tantos males, olvida al punto sus ofensas, y solo recuerda que se trata del príncipe y de una muger, y que nació leal y caballero.

No es preciso, ni aun conveniente, que todos los personages de una tragedia muestren tan rara virtud; pero tambien debe evitarse ir á dar en el extremo opuesto, presentando personas en el último punto de corrupcion y de bajeza. Para ofrecer contraste con la honradez sublime de Hernan Garcia, no creo que fuese necesario haber supuesto tan vil á Garceran Manrique: entre el heroismo y la infamia caben no pocos grados; y hubiera convenido, á lo que yo entiendo, no haber descendido hasta los últimos.

Lo que me parece indudable es que la tragedia de Huerta hubiera ganado mucho, si hubiese presentado á Ruben bajo aspecto mas noble: ¿qué ventaja resulta

de exponerle á la vista del público como el mas despreciable de los hombres? Ulloa le supuso en su poema Gran Sacerdote de los Judíos, con crédito de profeta, y que viendo el riesgo de su religion, aconseja enviar al rey una Hebrea jóven y hermosa, para que, como otra Esther, desengañe al monarca y salve á los suyos.

Si no me equivoco, presentando asi á ese personage, hubiera aparecido mas digno de la tragedia: el amor á la patria perseguida, el celo de la religion, hasta el fanatismo hubiera dado cierta grandeza y realce á Ruben; y entonces su misma ambicion, sus designios y maquinaciones hubieran parecido mas nobles. Mas cuando se oye á un malvado, que se reconoce como tal, hablar él propio de su perversidad y bajeza; cuando despliega en todo el drama ese mismo carácter, y cuando al recibir el golpe mortal, confiesa él mismo que es un castigo merecido; ¿no es de temer que un personage tan abyecto perjudique, en vez de favorecer, al efecto de la tragedia? Mejor que Huerta me parece que obró Diamante, suponiendo á ese Hebreo padre de Raquel: con cuya suposicion pudiera darse mas interes y dignidad á ese personage, unirle mas íntimamente al argumento del drama, y valerse de los sentimientos mas tiernos de la naturaleza, mezclados con la ambicion y el orgullo, para hermosear algunas situaciones.

En cuanto al *estilo* de la *Raquel*, es en general noble y digno del coturno; aunque á veces raya en hinchado y presuntuoso, descubriendo alguna que otra mancha de mal gusto, muy fácil de limpiar. Mas no por lo dicho se entienda que culpo cierta grandeza y pompa, que asi en el estilo como en la elocucion

muestra esa tragedia, y que le dan un aspecto grave y elevado, sumamente grato á los Españoles: con cuyo motivo no puedo menos de hacer una brevísima digresion sobre un punto importante á nuestra literatura nacional.

¿Quién podrá tolerar, ni menos aplaudir, la entonacion sobrado alta y arrogante que solian tomar nuestros antiguos dramáticos, no solo en las tragedias y en las comedias heróicas, sino hasta en otras de condicion mas llana?.... Nadie que conozca la índole de cualquiera imitacion teatral, y lo que exigen de suyo la verosimilitud y verdad del diálogo; pero tampoco puede sobrellevarse con paciencia, que por huir de ese extremo, se dé en el de preferir para el teatro español un estilo ético y descarnado, nacido del contagio extrangero y de pésimas traducciones. Sin que en nacion alguna deba reputarse bello lo que descubra afectacion, no tiene duda que antes de llegar á ese punto, puede el estilo admitir diversa entonacion y ornato, segun el carácter y las varias circunstancias de cada pueblo; procurando no olvidar el poeta de qué nacion y de qué siglo son los personages que presenta en la escena. Asi, por ejemplo, el estilo en que se expusiese la muerte del rey Agis, ú otro asunto sacado de la historia de Lacedemonia, deberia ser mas robusto y nervioso, mas conciso y enérgico, que en el que se presentase algun argumento persa, como el de Artaxerxes: pues si es cierto que cada hombre se retrata en su estilo, no lo es menos que cada nacion tiene uno propio y peculiar, y que el imitarle sagazmente puede contribuir por su parte á la ilusion dramática. Aun cuando se trate de una misma nacion, debe no olvidarse la diferencia de si-

glos y de circunstancias, para graduar oportunamente el estilo: el de una tragedia sobre el hecho famoso de Junio Bruto debiera mostrar aquella especie de sequedad y aspereza de los primitivos tiempos de la república, y distar mucho del que hubiera de emplearse para pintar un acontecimiento de los últimos siglos del imperio, cuando el trato con las naciones del Asia, los progresos de la civilisacion, y hasta los mismos vicios habian contribuido á introducir en el estilo, lo mismo que en las costumbres, mayor riqueza y lujo, ma afeminacion y molicie.

Por las mismas razones, los mejores trágicos extrangeros han procurado en sus obras acomodar la expresion de los pensamientos al carácter propio de los pueblos cuyos personajes presentaban en el teatro: siendo muy notable la diferencia de estilo, nacida de esa causa, que se nota entre algunas de sus obras y las demas de la misma clase. En la *Atalía*, por ejemplo, salta luego la vista la valentía de imágenes, las expresiones figuradas, el lenguaje pintoresco y enfático, propio del pueblo hebreo, y que imitó diestramente Racine de los libros sagrados; y en el *Mahoma* de Voltaire se nota tambien cierta gala en el estilo y en la diccion, no nacida meramente de la imaginacion osada del poeta, sino empleada de propósito, cual convenia al carácter fogoso de los Arabes, y á la exaltacion que produce en los sentimientos y en la expresion el entusiasmo y el ardor de secta.

Asi, pues, me parece que sin que arredre á los escritores españoles el temor de que algunos extrangeros echen en rostro á nuestra literatura cierto sabor oriental, de que frecuentemente la han motejado, deben no olvidar en sus obras trágicas que el carác-

ter mismo de la nacion, la índole de su poesía, y hasta su propia lengua, consienten mas riqueza y ornato en el estilo y en la elocucion del que tal vez admitiria el teatro de otras naciones.

Volviendo ahora á la *Raquel* de Huerta, es justo decir que á lo grave y sonoro de una diccion castiza corresponde la hermosísima versificacion, la cual puede presentarse como dechado; pues es difícil halagar el oido con versos mas varoniles, ágiles á la par que robustos: prenda de tanta estima para los Españoles, que ha contribuido no poco á hacer muy célebre y popular esa composicion.

Tales fueron los progresos que hizo la tragedia española en el próspero reinado de Cárlos III: progresos que le anunciaban, no menos que á los demas ramos de letras humanas, una época de mejora y perfeccion, por mediana que fuese la suerte que disfrutase la monarquía, y la proteccion que el gobierno dispensase al saber. Mas cabalmente la muerte de aquel príncipe fue como la señal de las guerras y calamidades que iban á afligir á España, por la larga serie de muchos años; y ni las ciencias ni las letras han podido medrar mucho en medio de las tristes circunstancias que han sobrevenido despues, harto recientes y dolorosas para que sea preciso recordarlas.

Aun causa maravilla que con tan pocas causas de estímulo y aliento, y tantas de entorpecimiento y ruina, hayan sobresalido, en los cortos respiros que han dejado los trastornos y desgracias públicas, algunos hombres eminentes, que han acrecentado las glorias literarias de la nacion; y por fortuna no ha sido la dramática á la que ha cabido peor suerte. En la aciaga época de que tratamos se ha trasladado á

nuestro idioma crecido número de tragedias extrangeras, si no siempre cual hubiera sido de desear, algunas veces con singular acierto; y hasta la casualidad de haber nacido en ella un actor célebre, que alzó la declamacion trágica á un punto de perfeccion desconocido en España, y muy raro en Europa, contribuyó poderosamente á arraigar mas y mas en el público la aficion á esa clase de composiciones.

Injusticia seria, al hablar de la tragedia en España, no pagar este tributo de alabanza al extraordinario talento de Isidoro Mayquez, el cual mostró hasta donde sea posible hermanar la dignidad con la sencillez; remedar el lenguaje de las pasiones con la voz, con el gesto, hasta con el silencio mismo; y presentar una imitacion tan llena de verdad y belleza, que encantase al propio tiempo que destrozase el corazon. Arbitro de moverle á su voluntad, merced al talento mas vario y mas flexible, él hizo admirar al público español las obras mas perfectas del teatro; y aun otras de menos valer debieron á ese actor ostentar un mérito que en sí no poseian. Vieron los espectadores con admiracion y angustia al magnánimo Orosman luchando con los zelos; temblaron al ver á Otelo entrar silencioso, y recorrer con los ojos la funesta estancia; á Cain resistiendo en vano al impulso fatal que le arrastraba al fratricidio; á Bruto envolviéndose en el manto, y señalando con mano trémula la cabeza de sus hijos al hacha alzada de los lictores; en una palabra: admiraron la suma perfeccion á que puede llegar el arte, hermoseando en la imitacion á la misma naturaleza.

Los aplausos obtenidos por ese actor célebre, el mayor decoro y propiedad que introdujo en la esce-

na, el gusto del público inclinado hácia composiciones de esa clase, el cultivo de las Musas propagado con entusiasmo, todo contribuyó á que algunos ingenios sobresalientes se dedicasen á la tragedia; y aunque no pueda decirse que todos ni aun la mayor parte de los ensayos hayan sido afortunados, no han dejado de serlo algunos, en que se hallan hermanadas muchas bellezas con el respeto de las reglas fundamentales.

Mas ya hemos llegado á un límite, en que deben detenerse nuestros pasos: los tiempos á que aludimos estan demasiado próximos todavía para poder juzgarlos; viven aun muchos de los autores; con algunos de los mas célebres me unen estrechos lazos de amistad; y seria difícil que pareciese la crítica tan libre y desapasionada cual debiera. Por lo tanto habré de reducirme á dar una sucinta idea de las composiciones de Don Nicasio Alvarez de Cienfuegos, contándolas cual si fuesen las últimas, y cerrando con ellas este breve bosquejo.

Nacido con alma sensible y con imaginacion fogosa, de carácter vehemente y apasionado, y tan amante de la libertad y gloria de su patria cual lo mostró en los dias de tribulacion y peligro, poseia ese poeta muchas cualidades para sobresalir en el género trágico, en que tan bien asienta la expresion de pensamientos nobles, que nacen siempre del corazon. Unia tambien la ventaja de hallarse enriquecido con muchos conocimientos, y de haber debido á un maestro como Melendez que guiase sus primeros pasos: todo pues conspiraba á prometerle mucho éxito en la difícil carrera que emprendia, si tenia por fortuna el tino necesario para sacar provecho de tan favorables cir-

cunstancias. Mas, por costoso que sea confesarlo, la imparcialidad exige manifestar que abusó mas de una vez de sus buenas prendas, extraviándose lastimosamente; como aparecerá con mas claridad haciendo una breve reseña de sus composiciones dramáticas.

La primera de ellas se intitula *Idomeneo:* cuyo argumento, reducido al sacrificio de su propio hijo, que se dispone á hacer ese monarca por cumplir un imprudente voto y salvar á la patria, era digno del coturno, y ofrecia un campo algo semejante al que cultivaron Eurípides y Racine en la *Ifigenia en Aulide.* Mas cabalmente el carácter trágico de Cienfuegos se parecia muy poco al de ambos autores; era mas inclinado á lo grande y terrible que á lo tierno y patético; y acertaba mejor á expresar sentimientos elevados con entonacion robusta, que pasiones delicadas con modulacion blanda y suave.

En esa tragedia se ve que no desplegó cual pudiera los afectos que debian luchar en el corazon de Idomeneo, comunicando á los espectadores su contraste y angustia: aquel monarca aparece demasiado frio para que pueda interesar vivamente en su favor; y cuando dice con sequedad á su hijo que se prepare á la muerte, porque los dioses la han decretado y es forzosa, mas bien excita indignacion y odio que la compasion que debiera un padre colocado en tan amargo trance.

La accion se desarrolla en el primer acto con facilidad y maestría: vemos desde luego el punto á que se encamina, las dificultades que hallará probablemente en su curso, y las causas opuestas que van á mantener su éxito dudoso. ¿Sacrificará Idomeneo á su hijo?... Lo ha ofrecido, y teme la cólera de los dioses;

ama á la patria, y la ve próxima á perecer; se fia de un consejero, el cual está seducido; se abandona ciegamente á un sacerdote, y este pide la víctima, para elevar al trono á su propio hijo: ¡ cuántos motivos juntos de inquietud y temor! Pero Idomeneo al fin es padre; Polimenes amable y virtuoso; Brisea muestra la vehemencia del amor maternal; y el mismo hijo del sacerdote mira con horror el impío proyecto, y conspira abiertamente para desbaratarle.

Con el objeto de aumentar la incertidumbre y mantener inquieto el ánimo de los espectadores, ha empleado el poeta varios medios, nacidos sin violencia de su argumento: prepárase la fuga de Polimenes, y casi ya se le juzga salvo; pero se descubre el proyectado plan; crece con la resistencia la ira de Idomeneo, y acaba de afirmarse en su propósito. Mas cuando se sabe ya que el príncipe ha sido conducido al templo, donde le espera el ara fatal; cuando se aguarda oir la nueva de su muerte, sábese que el pueblo sublevado le ha librado de tan grave peligro; y que el riesgo amenaza ahora á Idomeneo y al sacerdote. Por salvar á este del tumulto popular, muere á sus pies su hijo, y el mismo Polimenes recibe una herida mortal; su triste madre no puede sobrellevar esa desgracia, y se hiere en el mismo teatro; refiérese luego el trágico fin del sacerdote, el cual ha revelado en la agonía sus malvados designios; y agoviado Idomeneo con el peso de tantos infortunios, resuélvese á abandonar el trono y la desventurada patria, prefiriendo ir á buscar errante un asilo en regiones extrañas.

Esta situacion, no muy distante de la de *Edipo rey* de Sóphocles, es por sí muy bella y patética, y no está mal presentada en la tragedia de Cienfuegos;

pero se disminuye gran parte de su efecto por no haber imitado el poeta español del griego aquella sencillez de pensamientos y de expresion, que penetra insensiblemente en el pecho de los espectadores.

La tragedia de *Idomeneo* está sujeta á las tres *unidades*: la accion camina sola, sin ir acompañada de episodios inútiles, ni mendigar el auxilio importuno del amor, que ha deslucido tantas composiciones de esa clase; pocas horas bastan para que puedan verificarse los sucesos, que se suponen en el drama; y elegido un lugar público para la escena, por el estilo de los Griegos, todas las partes de la tragedia se representan en el mismo recinto sin violencia ni absurdos.

Si, por lo que acaba de exponerse, se ve que el plan general del *Idomeneo* no está mal concebido ni dispuesto sin acierto, no puede decirse otro tanto de algunas partes subalternas, pero de bastante importancia para influir en el éxito de una composicion. Una de las cosas mas esenciales en el drama es el progreso continuo de la accion y el encadenamiento de escenas, que contribuye á que no se entibie ni un momento el ánimo del auditorio; pero Cienfuegos descuidó demasiado ese punto, y hasta quiso introducir en la escena española una innovacion, que me parece sobradamente aventurada y peligrosa para poder pasarla en silencio.

En el teatro moderno, á lo menos á mi entender, se habla generalmente demasiado; se deslien los pensamientos en un diluvio de palabras; apúrase un sentimiento, en vez de indicarle con energía; quiere hacerlo todo el poeta, y como que desconfia del corazon de los espectadores, que no sabrá decirles lo

que él deseara. Asi es que estoy lejos de reprobar el que se deje una parte de la expresion al gesto y ademan de los actores; quienes lograrán á veces producir mas efecto con una sola mirada que el autor con una docena de versos. En el teatro griego, y especialmente en las obras de Sóphocles, se admira la elocuencia, si cabe decirse asi, del silencio, cuando se le emplea con oportunidad; y prendado de esas bellezas de los antiguos, Alfieri las ha imitado con éxito en algunas de sus composiciones. Mas no aconsejaria yo extender esa facultad hasta el punto que lo hizo Cienfuegos, presentando escenas enteras, y hasta dos seguidas, totalmente mudas. La tragedia no debe prescindir de su instrumento propio y natural para expresar los pensamientos, que es el lenguaje articulado; válese como auxiliar del gesto, porque los hombres lo emplean cuando hablan, y mucho mas si estan apasionados; pero no puede cederle enteramente el terreno, lo cual acabaria por confundir el drama con la pantomima. Unos momentos de suspension pueden producir un efecto bellísimo en alguna escena interesante; mas no (como se ve en *Idomeneo*) presentarse un actor, mostrarse dudoso de lo que ha de hacer, y salir del teatro sin decir ni una sola palabra; quedar la escena sola, venir otro actor, volver á hacer lo mismo, y ausentarse de la propia manera: aun cuando esto no descubriese estrechez y apuro en el poeta, que no pudiendo entretejer con arte las escenas, ha querido anudarlas de un modo tan extraño; aun cuando fuese esta novedad bella en sí y digna de alabanza; deberia temerse mucho tentarla en el teatro: porque un gesto impropio del actor mudo, una pausa demasiado larga, hasta la circunstancia mas leve pu-

diera hacer que la escena pareciese ridícula, y echar por tierra una hermosa composicion.

En cuanto al *estilo* de Cienfuegos, presenta notables bellezas y graves defectos: en general es noble, digno del coturno, lleno de ímpetu y vehemencia; pero presenta algunas manchas que le deslucen, cabalmente por abusar el poeta de las buenas dotes que le adornaban. Dotado de sensibilidad, como se ha dicho, lleva esa cualidad hasta el extremo de descubrir afectacion, disgustando á veces en sus composiciones cierto tono dulzazo y quejumbroso, ageno de la sencillez con que se expresa el sentimiento: la imaginacion ardiente del poeta, no siempre cauta y comedida, le hace incurrir en hinchazon; suele emplear metáforas aventuradas, si es que no violentas, descubriendo artificio cuando solo debiera percibirse el lenguaje fácil, aunque animado, de las pasiones; y aun sin llegar á ese extremo, no es raro notar en sus obras dramáticas sobrados vislumbres del talento lírico, que debe ocultarse modestamente en la tragedia.

Un deseo laudable, la inclinacion natural de su propio genio, y el impulso dado por el espíritu del siglo, fueron causa de que Cienfuegos se mostrase muy severo y terrible, al hablar en sus composiciones de los males que acarrean el fanatismo y la tiranía; pero era difícil contenerse dentro de los límites propios de una obra dramática, sin incurrir á veces en declamacion, como aconteció á nuestro poeta. Ese vicio de *filosofismo*, si cabe emplearse esta expresion, ha causado no poco daño al teatro trágico moderno; y si no me equivoco, se percibe en el *Idomeneo* de Cienfuegos la misma falta de templanza que en el

Edipo de Voltaire: el poeta dramático debe enseñar al público de un modo mas oculto y sagaz; pero no valerse de los personages que presenta en la escena, para hablar por su boca y dar lecciones.

La *diccion* de Cienfuegos es elevada y sonora, mas no puede presentarse como dechado de correccion ni de pureza: en la eleccion de palabras, no menos que en los giros y construcciones de la frase, suele notarse la misma afectacion que desluce á veces su *estilo;* y este defecto es tanto mas de sentir, cuanto disminuye el encanto de la *versificacion*, generalmente llena de vigor, rotunda y armoniosa.

La segunda tragedia de Cienfuegos, titulada *Zoraida*, me parece muy superior al *Idomeneo*. La accion está bien presentada en el acto primero: se ve desde luego expuesto con naturalidad el asunto, y anunciados los varios caractéres de los principales personages: Boabdil aparece disimulado y pérfido, Hacen prudente y amante de la patria, Almanzor ingenuo y temerario, Abenamet apasionado y valeroso, Zoraida sensible y tierna: apenas habla, interesa á favor de sus amores; y desde el primer acto siente el espectador terror y lástima, al contemplar la crítica situacion de los prometidos esposos, cercados de las acechanzas de un Boabdil, malo por instinto, cruel por cobardía, y enconado ahora por los zelos y por su odio á los Abencerrages.

Ese tirano promete á Zoraida que en el mismo dia quedarán coronados sus deseos; pero los espectadores saben ya que él propio ha ordenado la derrota de Jaen, para que Abenamet pierda el estandarte sagrado, cuya pérdida cuesta la vida; ven al desgraciado caudillo preso en una torre; y al advertir que su

suerte está pendiente de un tribunal, y conociendo ya al tirano, preven con terror las fatales resultas.

En el segundo acto se realizan todos los temores: Abenamet ha sido condenado á muerte, y solo Boabdil puede salvarle; pero él es el que ha dictado la sentencia, y el que desea conducirle al suplicio: ¿quién podrá libertarle?... Zoraida, en el extremo de su dolor, pide merced á favor de su amante; insta, suplica en vano; pero oye de boca de Boabdil que con una sola palabra puede salvar á Abenamet: ó perece este, ó da ella al rey la mano de esposa. En tan cruel conflicto, el exceso del amor la hace infiel; se resigna á sacrificarse, por salvar la vida de quien tanto ama.

Al empezar el acto tercero, aparece Abenamet, próximo á partir para su destierro: quiere despedirse de su amada; y no hallando otro medio de disuadirle de su propósito, tiene que decirle Almanzor que Zoraida es ya esposa de Boabdil.

Sale luego esta, procurando consolarse con una amiga de la angustia que la atormenta; sufre despues la aspereza del tirano, que empieza en breve á descubrir su dura condicion; y cuando queda sola, lamentándose y recordando sus amores en el silencio de la noche, oye ruido, juzga que viene Boabdil, y halla á su lado á Abenamet.

El imprudente caudillo habia venido á buscar á Zoraida, engañado por un falso aviso; y apenas empiezan á darse recíprocas quejas, son sorprendidos por el rey, acompañado de su guardia. Esta parte del acto tercero camina con mucha rapidez, y la catástrofe es pronta y terrible: Abenamet no quiere deber ni la muerte al tirano; hiérese; y al ver acercarse

á Zoraida, le da el puñal ensangrentado, repitiendo unas palabras célebres en la historia romana: «*Toma; no duele.*» Ella alarga la mano, calla, y obedece.

Si despues de producir la viva impresion que debe excitar esta catástrofe, hubiera el poeta concluido en breve su drama, habria este ganado mucho; pero luego continúa demasiado tiempo y con harta lentitud; hay retazos frios y declamatorios; y se disminuye necesariamente el efecto. Al fin se presenta Almanzor con los Abencerrages; Boabdil y los suyos se aprestan á defenderse; pero Hacen se interpone entre ambos partidos, vuelve á tomar las riendas del mando, y su destronado hijo va á ocupar la misma torre en que tuvo preso á Abenamet.

Se ve, pues, que la accion del drama conserva sin apuro su rigurosa *unidad;* habiéndose esforzado igualmente el poeta por encerrar su curso en el espacio de un solo dia y en el ámbito de un jardin del palacio: para lo cual ha tenido que suponer que Zoraida, huérfana de padres ilustres y amparada por los reyes, habitaba en el mismo alcázar, y que la torre en que encierran á Abenamet está contigua al jardin. Esa especie de anchura puede muy bien concederse á un poeta dramático, sin lo cual serian poquísimos los argumentos que pudieran presentarse en el teatro; y la misma indulgencia es necesaria al calcular el tiempo, el cual parece (á lo menos al leer el drama) un poco precipitado en el acto tercero. Mas afortunadamente el intervalo que media entre la salida de Abenamet para el destierro y su vuelta clandestina, le llenan en gran parte la interesante escena de Zoraida y Zulema, y el hermoso monólogo de aquella; y es

difícil que los espectadores tengan la tranquilidad necesaria para calcular escrupulosamente los momentos.

En la eleccion del personage principal es en lo que mostró mas talento el poeta, confirmando el acierto de Aristóteles, al recomendar para la tragedia cierta clase de caractéres: Zoraida es virtuosa, tierna, apasionada; pero su mismo amor le hace mostrarse débil; y el espectador no se atreve á culparla, aunque preve que tal vez aquella flaqueza va á contribuir á la ruina de su amante y á la suya propia. Asi es que ese personage, bellísimamente retratado, excita desde el principio al fin del drama el interes de los espectadores, les obliga á tomar parte en su suerte, comunícales su agitacion y angustia; y como este placer acerbo es el mas propio de la tragedia, la de Cienfuegos encierra ese mérito, superior al de la grandeza y elevacion que suele el mismo poeta mostrar mas comunmente.

Hasta tiene la *Zoraida* la ventaja de mostrar un estilo mas terso y limpio que el *Idomeneo*, y con menos lunares de afectacion; y aun la versificacion misma parece mas fácil y desembarazada, sin perjuicio de su nervio y robustez, reuniendo tambien á todas las dotes propias para la declamacion el agrado del asonante.

En mala hora se le ocurrió despues á Cienfuegos componer su *Condesa de Castilla*, la cual apenas ofrece materia alguna de alabanza, y sí vasto campo á la censura. Desde luego aparece extraño como no conoció un hombre de tanto talento que se exponia á dar en el mismo escollo en que se habian estrellado antes que él otros dramáticos, y recientemente Ca-

dalso; pero al parecer creyó Cienfuegos que bastaria para librarse de igual peligro disponer de otro modo la trama; y tuvo la desgracia de urdirla de tal suerte, que quizá no sea fácil mostrar mas de lleno las faltas. La *exposicion* misma es ya lenta, escasa de arte, y no aparece motivada ni verosímil: Almanzor, caudillo del ejército cordobés, présentase encubierto con el nombre de Zayde, como embajador en la corte de Castilla, y elige cabalmente un salon del alcázar de Búrgos para confiar á su amigo Muley el motivo de su disfraz y sus antiguos amores con la condesa viuda, de la que pretende valerse para alcanzar la paz que quiere conceder generoso. Etas solas circunstancias bastarian para dar al drama, desde su mismo nacimiento, un aspecto poco natural, mas propio de novela entretenida que de tragedia grave; pero lo peor es que ese disfraz es ya el segundo: el gran Almanzor, despues de haber muerto en un combate al conde de Castilla, entró con el cadáver en su capital y le entregó á su esposa, fingiendo ser un cautivo cristiano; la viuda, que amaba tiernamente á su marido, le olvidó tan en breve que se prendó de aquel cristiano, sin saber siquiera quien fuese; y le entregó cartas en que descubria su pasion, y que ponian en manos de aquel extrangero su pundonor y fama.

Desde luego se echa de ver el poco crédito que puede excitar esta relacion, y el escaso interes que debe ganar á favor de tales amores: Almanzor aparece desde el principio al fin pequeño y débil, no con el carácter de un gran caudillo, sino de un amartelado paladin de los libros de caballería; y la condesa, como se verá en breve, unas veces se muestra con sobrados visos de necia, y otras con alguna vena

de loca, pero jamas cual debiera para interesar á su favor: tampoco lo consigue su hijo; pues apenas hay palabra ó accion suya que no le presente como odioso: se estrenó en el mundo conspirando contra su padre, y declarándole guerra para usurparle el trono; y ahora que le ocupa, se muestra, como Neron en el *Británico* de Racine, sufriendo á duras penas el influjo de su madre y los prudentes avisos de un consejero honrado. Es de advertir que, para que resalte mas feamente la ingratitud de Don Sancho, hasta ha supuesto el poeta que su madre y el virtuoso Gonzalo le han salvado dos veces la vida; y él paga á la una con poco afecto y con desvío, y al otro con dureza é insultos.

En el primer acto presentan los Moros su embajada: el conde, vencido siempre y encerrado en Búrgos, rechaza con baladronadas de romance las propuestas de Almanzor, el cual le brinda en vano con restituirle todas las tierras conquistadas, y le hace varias reflexiones sobradamente filosóficas en favor de la paz, diciéndole que la vida de un solo hombre vale mas que una provincia, que un reino, que el universo; pero Don Sancho se muestra decidido por la guerra; y los enviados cordobeses se disponen á hablar á la condesa.

Llegados á su presencia, y separado con mucho apuro el testigo incómodo de Muley, quedan solos la condesa y Almanzor; ella duda al principio, cree luego reconocerle, y él se descubre al fin; pero únicamente como el antiguo amante, mas no como el caudillo que habia matado á su esposo. Esta escena, en que Almanzor se muestra á la princesa como un doncel apenado, se termina del modo menos verosí-

mil: viendo él que se mantiene la condesa firme en su propósito, no respirando sino guerra y venganza, se vale de este extraño recurso: dícele que si no sale bien con su embajada, será condenado á muerte en volviendo á su patria; y la condesa, creyéndolo buenamente, se muestra al fin del acto mas blanda y piadosa. No es necesario advertir que Almanzor, virey de Córdoba y encargado del peso del gobierno, sabe que es falso aquel pretexto, y no teme degradarse con tan torpe superchería; y que la condesa, por menguada que se la suponga, no podia creer que aun en el pais mas bárbaro del mundo (y mucho menos en el reino de Córdoba, tan célebre y culto por aquel tiempo) se cortaba la cabeza á un embajador, porque unos contrarios vencidos se negaban obstinadamente á entrar en conciertos de paz.

En el segundo acto aparece la condesa quejándose de su suerte, y empieza á manifestar, sin motivo ni objeto, su vergonzosa pasion, confiándola al anciano Gonzalo, el mas honrado y austero entre los buenos de Castilla; pero por fortuna sale el conde, y su madre no acaba de revelar su funesto secreto; solo aquel se muestra aun mas odioso y despreciable, asentando la máxima de que no debe guardarse la fe y palabra al enemigo. Durante este diálogo, se presenta un mal consejero del príncipe, y dice que ha sabido por un *aviso anónimo*, que uno de aquellos Moros es Almanzor; ¿mas cuál de ellos?... No se sabe: el conde dispone entonces, violando la tregua y el fuero de embajadores, que les acometan al entrar en palacio, los desarmen y aprisionen: se verifica asi; preséntanse ellos, y hacen justas reconvenciones por tamaño atentado; mas el conde quiere vengar la muerte de

su padre, sacrificando á su homicida; y la condesa tiembla, temiendo que resulte ser Zayde. En este lugar ha querido colocar el poeta una escena parecida á la de Pílades y Orestes, cuando cada uno de ellos pretende ser el hijo de Agamenon, para servir de blanco á las iras de Egisto; ¿pero cómo no advirtió Cienfuegos que lo que en ese caso parece natural, interesante y bello, en su tragedia habia de parecer violento, impropio y frio? Un príncipe mancebo, que viene disfrazado á su patria por vengar el asesinato de su padre y recobrar el usurpado trono, excita vivamente en su favor los sentimientos del público; y como ya se halla este enterado de la estrecha amistad de Pílades con Orestes, que ha merecido quedar cual modelo á la posteridad, no extraña la lucha magnánima en que se ofrecen ambos al suplicio, por salvar al querido de su corazon; pero un Moro curtido en los combates, que se ha metido imprudentemente en manos de sus enemigos, exponiendo su vida por los amoríos de una condesa vieja, no puede excitar el mismo interes; y como los espectadores no estan preparados tampoco á ver un sacrificio tan heróico hecho por Muley, que no aparece en todo el drama sino duro y feroz, no sé yo si se hallarán dispuestos á creer que es sincera aquella contienda, para alcanzar por premio la muerte.

Mas una vez que los dos se obstinan en decir cada cual de ellos que es Almanzor: ¿cómo salir de la duda? Este caudillo propone un medio; y lo singular es, que con solo anunciarle, destruye toda la verosimilitud del drama: dice que los capitanes castellanos, que han guerreado contra él tantas veces, le conocen muy bien, y podrán declarar lo que se de-

sea; y hasta cita al anciano Gonzalo, que le vió en la batalla herir al conde. ¿Y cómo (preguntará probablemente alguno) siendo Almanzor tan conocido en la corte de Búrgos, ha osado presentarse en ella dos veces, disfrazado una con trage de cristiano, y otra con el nombre de Zayde?... No es fácil responder de un modo satisfactorio, explicando esa conducta; la cual parece tanto mas extraña, cuanto el mismo Gonzalo, que debia reconocer á Almanzor con solo verle, andaba en el palacio como consejero íntimo, y hasta cometió el poeta la inadvertencia de que se hallase delante cuando el fingido Zayde presentó al conde su embajada.

Al fin sale el honrado Gonzalo; y cual debia esperarse de su hidalguía, dice que reconoce á los contrarios en la lid, pero no en la paz; y rehusa aclarar el fatal secreto: ¿qué medio, pues, podrá emplearse para descubrirle? El poeta imaginó uno que me parece impropio: el conde, tan celoso de su autoridad y que ya ha mostrado á su madre que queria mandar solo, da en el extraño antojo de ir á examinar á parte á Muley, y dice á la condesa que se quede con Zayde y le examine. Al punto se ve que, por medio de ese tosco artificio, lo único que desea el poeta es presentar solos en la escena á los dos amantes; pero si esta situacion podia ofrecer algunas bellezas, no parece que el autor supo aprovecharlas: las reconvenciones, las quejas, las protestas de amor, todo se resiente de afectacion y de frialdad; y se muestra tan poco natural en uno y en otro el deseo de morir, que ambos manifiestan, que los espectadores no pueden darle mucho crédito, ni quedar muy inquietos al fin del segundo acto.

Al principiar el último, aparece Don Sancho con su pérfido consejero, el cual le ha entregado los papeles hallados á Zayde, y en que consta la pasion de la condesa: este medio es tan innoble como el registro mismo, y desdice de la dignidad trágica; mas una vez descubierto ese secreto, el conde no lo reserva para sí, antes se ve poco despues que se ha divulgado en el público; y el desnaturalizado hijo, tan poco cuidadoso del honor materno, resuelve encerrar á su madre en un convento, para lo cual ha dado ya la órden; pero con la circunstancia singular de decir que será despues de comer juntos por la última vez.

Preséntase la condesa; y los espectadores que esperen tal vez una escena interesante y grave, como la de Neron con Agripina en *Británico*, verán muy luego frustradas sus esperanzas: la condesa no muestra dignidad ni decoro; y la falta de conexion y la extrañeza de sus ideas no indican el arrebato violento de una pasion, sino el desórden de un delirio febril; y aun no sé yo si no encierra esa escena algun pasage, capaz de excitar en los espectadores sentimientos muy opuestos á los que el autor se propuso. Mas al fin el conde notifica á su madre que aquella misma noche irá á vivir tranquila en un convento; y la desacordada condesa acaba por amenazar á su hijo, diciéndole imprudentemente:

Si todo el pueblo
Se mueve en tu favor, yo tengo un Zayde
Que al frente de sus bravos Sarracenos
Vendrá, te vencerá, caerá tu trono,
Y en paz conmigo gozará su afecto.

La infeliz olvidaba únicamente que su Zayde estaba

solo, encerrado en una torre, y á merced de su enemigo; y asi este se lo recuerda, diciéndole por despedida que va á mandar cortarle la cabeza.

En medio de tantos peligros y temores, la condesa dispone, hallándose sola, asesinar á su hijo; y acercándose á un aparador, echa veneno en una copa preparada para la mesa; mas luego revive en su pecho el amor maternal, siente remordimientos, va á tomar ella misma la funesta bebida; y estando á punto de ejecutarlo, preséntase su hijo.

¿Qué sucederá en tan crítica situacion?.. Lo que no puede concebirse que se ocurriera al poeta: *Don Sancho se sienta á la mesa, y empiezan á comer.* Ya se deja concebir en qué estado deberá hallarse la condesa, la cual pregunta impaciente por la suerte de Zayde; y saben entonces los espectadores, con admiracion y extrañeza, que no ha querido el conde sacrificarle, sin mas causa ni motivo que la intercesion de Gonzalo, al cual no ha mostrado en todo el drama sino menosprecio y desvío. En este punto pide el príncipe la copa; y al ir á gustarla, se la arrebata de la mano su madre, y la apura para castigarse á sí misma de su atroz designio. Descúbrese este; el hijo se muestra triste y pesaroso; la condesa le perdona sus agravios, y solo pide ver á Zayde antes de espirar: el conde manda que le traigan al punto.

No sé si me engaño; pero temo mucho que surtiera mal efecto en el teatro este desenlace; y que lejos de interesar y conmover á los espectadores, hallasen estos impropio y tal vez ridículo el cuadro que al fin se presenta, de la condesa difunta, y su hijo y el Moro de rodillas á sus pies, jurándose mutua amis-

tad, y estrechando cada cual, con profundo silencio, una mano de la infeliz.

El fondo del argumento, su disposicion, los caractéres, todo me parece en este drama desacertado; y como solo pueden expresarse con sencillez y verdad los sentimientos copiados fielmente de la naturaleza, el estilo de esta tragedia no podia menos de ser afectado, desigual y escabroso.

Es probable que si hubiese alcanzado Cienfuegos vida mas larga, hubiera corregido y mejorado sus composiciones; y aun tal vez suprimiendo alguna, habria llenado su hueco con otras, en que luciesen con mas ventaja las buenas partes de poeta que poseia; pero cuando se ocupaba con ahinco en la correccion de sus obras, le atropellaron en su curso los graves sucesos que trastornaron á España en el año de 1808; y la misma honradez y entereza de su carácter le anticiparon la muerte, atajando todos sus proyectos. Solo se han publicado despues algunas de sus obras inéditas, y entre ellas una tragedia, de que vamos á dar por último una sucinta idea.

Se intitula *Pítaco;* y aunque no esté exenta de faltas, meparece que lleva mucha ventaja á la *Condesa de Castilla:* la *exposicion* aparece hecha desde la primera escena con claridad y sin violencia, de un modo parecido al que se observa en la *Electra* de Sóphocles: Faon vuelve á Mitilene con un amigo íntimo, y trata con él de vengar la muerte de su padre, y de recobrar el perdido trono, el cual no se halla ocupado por un usurpador como Egisto, sino por el virtuoso Pítaco, alzado á la suprema dignidad por el voto del pueblo. Solo me parece digna de notarse una invero-

similitud, (que frecuentemente ocurre aun en las tragedias de los mejores maestros, por el apremio de la unidad de lugar) y es que los conjurados elijan precisamente, para tramar planes peligrosos, el palacio mismo del monarca contra quien conspiran; como lo nota el mismo Faon en esta tragedia.

Pítaco se muestra desde el principio cual continúa despues, magnánimo y generoso; y empieza por volver los bienes á los desterrados, brindándoles con su amistad; mas el implacable Alceo y el débil Faon persisten en su propósito, y solo buscan los medios de llevarle á cabo. En la eleccion de ellos me parece que no mostró Cienfuegos mucho tino: el de un pliego anónimo para calumniar al caudillo de las tropas, Phares, es demasiado pequeño y vil, y lo peor es que hasta parece inútil; pues pudiera muy bien suprimirse, juntamente con todo lo que de él resulta, sin que hiciese falta para el curso y desarrollo completo de la accion.

No asi el amor de Safo, que está empleado como instrumento principal y aun necesario, pero, á mi ver, con poco acierto: desde luego no se descubren motivos suficientes para poner tanto empeño en valerse de aquella pasion; y despues se verá cuan inverosímil resulta el empleo de ese medio, que prepara al fin el desenlace. Tiene tambien el inconveniente harto grave de que el fingir Faon un amor que no siente le degrada á los ojos de los espectadores; quienes solo pudieran tal vez disculparle, si fuese absolutamente necesaria esa falsía para lograr sus planes. Voltaire ya notó en su tiempo que el introducir al amor en casi todas las tragedias habia causado gravísimos daños al teatro [13]; y á la verdad que tenia

sobrada razon: el amor que en tales dramas se introduzca debe participar, por decirlo asi, del gusto mismo de la composicion, y aparecer áspero y acre hasta en su misma dulzura; pero el de Safo, aunque violento y al fin fatal, presenta un carácter mas bien lírico que no trágico; y en la composicion de Cienfuegos se echa de ver que no podia apartar de su mente los recuerdos ni los cantos de la poetisa.

Pero sean mas ó menos oportunos los dos medios empleados para dar cima á la conspiracion, ambos quedan planteados desde el primer acto: Faon persuade á Safo que la ama y que anhela su mano; ella pide el permiso de casarse á Pítaco, que ordena el himeneo para el propio dia; y al tiempo mismo recibe el falso aviso de que el caudillo de sus tropas, y su mejor amigo, conspira contra él.

En el segundo acto los dos principales conjurados se resuelven á ejecutar cuanto antes su propósito; y se determinan á acometer á Pítaco, al momento en que le hallen solo; pero en esta escena aparece mas claramente el vicio que encierra el medio principal de que se vale el poeta, que es la pasion de Safo; pues en el plan concertado por los conspiradores, poco ó nada necesaria era la cooperacion de aquella, y el mismo Alceo solo alega como motivo para que se la solicite con ahinco, el estéril placer de que, al morir el rey, vea que todos le han abandonado y que nadie le llora. Esta razon es de suyo tan flaca, que no concibo como pueda parecer verosímil el que, sin necesidad ni provecho, cometa Faon la imprudencia de querer seducir á Safo, para que entre en la conjuracion, y aun le descubra el plan, la época y los caudillos. Es de advertir que, por apasionada que la su-

pusiese, no podia su fingido amante olvidar que ella amaba á Pítaco con la ternura de hija, y que no era fácil convertirla de pronto en cómplice de crímen tan atroz: asi es que ella rechaza con horror la propuesta; y entonces aparece mas extraño que, sin tener esperanza ninguna, se despida Faon dejando en sus manos un puñal, para que asesine al rey, como prueba de su pasion y único medio de coronarla.

En cuanto esto sucede, preven fácilmente los espectadores lo que debió prever Faon; y es que Safo, ya que no delate á su querido, dirá á su bienhechor el riesgo que corre, para que lo evite y se salve: asi se verifica. Pítaco, advertido del plan, se muestra inclinado como siempre á la clemencia; y despues de presentar á Phares el anónimo que ha recibido contra él, se confia á su amistad, y le envia á preparar á sus guerreros, para oponerse á los planes de los rebeldes.

Apenas se ve Pítaco solo, preséntanse á él Faon y Alceo; y si realmente traian intencion de cometer el asesinato, quédanse suspensos y confundidos al oir al monarca manifestarles que sabe todos sus proyectos, echarles en cara su ingratitud, y en vez de confundirlos con su poder, brindarles todavía con su amistad: esta situacion es bella y está bien desempeñada; pero si el rey aparece grande y magnánimo, crece á la par la indignacion que deben inspirar los que insisten en pagar con la muerte tan repetidos beneficios. Verdad es que Faon se muestra débil é indeciso; pero su amigo le anima con vehemencia, le sonroja y hasta le amenaza; y al salir ambos de la escena, al fin del acto segundo, conoce claramente el espectador que no han renunciado á su propósito.

Esta conducta puede parecer natural; y desgra-

ciadamente las pasiones suelen mostrar ese carácter de ceguedad y obstinacion; pero lo que no es verosímil, es que sabiendo ya que su plan está descubierto, y habiéndoles dicho expresamente el rey que lo tenian concertado para aquella misma noche, la elijan precisamente los conjurados para armar la sedicion, cuando debian temer, como en efecto acontece, que estarian tomadas todas las precauciones para ahogarla. Al promediar el último acto, se ve á Pítaco sabedor del plan, y á pesar de todo, recomienda todavía al caudillo de las tropas humanidad y clemencia; mas al decirle luego que han visto á Safo con los conjurados, se llena de indignacion, y ordena el exterminio de los pérfidos que han seducido á la que ama con entrañas de padre. No era fácil, sin embargo, creerlo, en vista de la conducta que acababa ella de tener, y habiendo mediado tan corto tiempo para pasar de un extremo á otro; y asi, cuando se presenta Safo, se desengaña el rey, y sabe que solo habia ido para disuadir á los ingratos de su fatal designio, habiendo sido vanos todos sus esfuerzos.

Sábese despues, en efecto, que trabada la contienda entre uno y otro bando, habian quedado triunfantes las armas del rey; que Alceo se hallaba prisionero, no habiendo tenido ánimo para matarse, como lo habia intentado; y que Faon, despues de abandonar desde el principio á sus parciales, se habia salvado en un bajel. Circunstancias ambas que, en mi concepto, debió suprimir ó variar el poeta; pues en la tragedia debe evitarse todo lo que haga parecer bajos y despreciables á los personages que en ella se introducen; y no me atreveria á responder del efecto que pudiera producir en el teatro un personage odio-

so, como Alceo, que al presentarse despues, se muestra jactancioso y despreciador de la muerte, cuando ya saben los espectadores que ha tenido tan poco aliento.

Safo, vista la fuga de su amante, se despide para ir á Léucada, y anuncia ya el salto fatal, con tono poco trágico y oportuno; y Pítaco, cansado de los peligros y zozobras que rodean al trono, se resuelve á renunciarle y volverse á su pacífico retiro, anunciando su despedida con dignidad y con acento tierno y sentido; aunque en general seria de desear que hubiera usado de mas templanza, sin lucir tanto en el drama su filosofía. Mas cabalmente, al presentar en la escena á uno de los Sabios de Grecia, habia que temer ese inconveniente; y aunque un hombre tan elevado y sublime excite admiracion, no son esos caractéres tan perfectos los mas á propósito para el drama. Augusto aparece mas teatral perdonando á *Cinna*, en la tragedia de Corneille, que Pítaco perdonando á Faon, en la de Cienfuegos: en el monarca de Lesbos vemos un mortal favorecido por el cielo, que se admira él propio de sentir en su pecho el primer arranque de las pasiones; y apenas extrañamos que con tanto caudal de filosofía y de virtud se muestre clemente y generoso; mas cuando oimos el nombre de Augusto, al punto recordamos al sanguinario triunviro, y miramos con singular satisfaccion que una vez ascendido al trono, que tanto habia codiciado, se muestre superior á sí mismo, aspirando á parecer digno del imperio por su magnanimidad y clemencia.

El *estilo* de la última tragedia de Cienfuegos me parece mas castigado y terso que el de algunas de las

anteriores; el *lenguaje* mas puro y natural; y la *versificacion* luce mucha facilidad y soltura, al paso que se ostenta grave y numerosa.

Si me he mostrado severo al criticar las obras dramáticas de este benemérito escritor, no ha sido por menoscabar el justo aprecio que alcanza, y que soy el primero á tributarle; sino porque siendo mucha su celebridad, y sus composiciones las que mas frecuentemente suelen tener á la vista los jóvenes que se dedican en España á la carrera trágica, he creido necesario advertir que no pueden servir de ejemplar, á pesar de sus muchas bellezas: ni aun en materias de literatura debe el que apetece el bien público mostrarse lisonjero.

NOTAS

AL

APENDICE SOBRE LA TRAGEDIA.

---

1. Véase, en confirmacion de esta verdad, la obra escrita en italiano por el erudito español D. Juan Andres: *Del orígen, progresos y estado actual de toda la literatura;* y el *Teatro italiano*, publicado por el célebre Maffei: hasta he advertido que el mismo Trissino, al dedicar su tragedia á Leon X, como que se excusa de haberla escrito en lengua vulgar; prueba de lo extraordinario que debia de ser eso en aquella época.

2. Debo, sin embargo, advertir que suelen tener tanto influjo en el desórden hasta las circunstancias que á primera vista parecen mas leves, que puede quizá haber tambien influido en que se confundiesen en nuestro antiguo teatro la tragedia y la comedia, el tener las dos igual número de actos. Una division material distinta, y una clase de verso diferente en cada una de ellas, hubieran contribuido á recordar la diversa índole de ambas composiciones.

3. En el siglo XVI, y por los mismos años que compuso Virues su *Semíramis*, apareció en Italia otra tragedia del mismo título, compuesta por Muzio Manfredi: la he leido, para ver si Virues tomó algo de su plan; pero no fue asi; y una y otra tragedia puede considerarse como original. La

italiana, aunque no exenta de graves defectos, muestra mucho mejor observada la unidad competente: principia la accion muerto ya Nino, reinando Semíramis, y obstinada en desposarse con su propio hijo; cuyo nefando intento da lugar á varias desgracias y á la muerte de la misma reina.

4. La mas antigua de estas tragedias es la *Dido*, compuesta por Ludovico Dolce, é impresa ya en 1547: su argumento está tomado de la *Eneida* con levísimas variaciones; le falta artificio en la trama y calor en la expresion de afectos; pero luce muchas dotes poéticas en la versificacion y en los coros.

Pocos años despues, el primer trágico que poseyó la nacion francesa, Jodelle, compuso su *Dido sacrificándose*, con el mismo argumento tomado de Virgilio, á quien se conoce queria imitar el autor; y aunque esta obra manifieste á las claras la infancia del arte, no deja de mostrar mediano mérito en algunos pasages, presentando tambien algunos coros fáciles y bellos. Es de notar que en esa tempranísima tragedia estan bastante bien observadas las *unidades dramáticas;* y que asi no me parece exacto, como aseguró Voltaire y despues La Harpe, que «la *Sophonisba* de Mairet (no representada hasta el año de 1633) fue la primera composicion del teatro frances en que se observase esa regla.»

5. La edicion mas antigua que he hallado en Paris de esta obra, es la que existe en la biblioteca de Santa Genoveva, y aparece hecha en Lérida, año de 1611; pero tengo para mí que en España debe de haber otras mas antiguas. Algunos autores, y entre ellos Lampillas, citan una edicion hecha en 1583; pero me parece que se equivocan; pues en la misma obra hay un dato que prueba que se escribia al principiar el siglo XVII: «Santa Fe se fundó el año de 1491; de manera que habrá *ciento y once años* que la fundó el rey Fernando». Creo, pues, sumamente probable que la *primera edicion* es la de 1603, que cita como tal Don Casiano Pellicer en su *Tratado de la comedia*. Tambien parece, segun él, que la Inquisicion metió su hoz en el pobre libro de Rojas,

que se presentó ya escatimado en las posteriores ediciones.

6. Baste decir, para que se forme concepto de como se observa la *unidad de accion* en esa tragedia, que empieza cuando vivia aun Claudio, y comprende despues todo el reinado de Neron; respecto de la *unidad de tiempo*, que en la misma tragedia se dice que llevaba ya el tirano *seis años* de reinar, y todavía dura la accion hasta que se verifica su muerte; y respecto de la *unidad de lugar*, que la escena se supone en Roma, en el pais de los Partos, y en España.

7. Esta tragedia, si es que tal nombre puede dársele, se representó en la corte solo un dia, segun expresó el mismo Lope al imprimirla, sin que quisiese explicar la causa, ni sea fácil adivinarla; como no fuese la inmoralidad del argumento, ó que el público hiciese alguna aplicacion maligna del cuadro que se le presentaba de la corrompida corte de Ferrara. Lo que importa á nuestro propósito literario es notar que en esa tragedia (quizá la última que compusiera Lope, pues que la imprimió en el año de 1634) como que vuelve á disculparse indirectamente de no sujetarse á las reglas: « advirtiendo (dice) que está escrita *al estilo español*, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trages, y el tiempo las costumbres. »

8. Este autor se habia mostrado, en la dedicatoria de su obra, tan rígido observador de la *unidad de tiempo*, que dice hablando de la tragedia: « porque siendo de término tan breve, que Aristóteles en su *Poética* le da un dia, poco mas ó menos, cuanto tiene menos de tiempo, ha de tener mas de unidad; y cuanto mas de unidad, mas de perfeccion; y cuanto mas de perfeccion, mas de dificultad; » pero luego se mostró en la práctica tan poco escrupuloso respecto de ese punto, que la accion de su tragedia comprende la partida de Pompeyo de Lesbos, su desgraciada campaña en Tesalia, su vuelta á aquella isla, y su llegada á Egipto, donde es traidoramente asesinado.

9. Este escritor, uno de los últimos Españoles que en medio de la licencia dramática que reinaba en nuestro teatro, en tiempo de Felipe IV, predicaron la observancia de las reglas del arte, publicó en el año de 1633 su *Nueva idea de la tragedia antigua, ó ilustracion nueva al libro singular de poética de Aristóteles.*

10. Esta tragedia, impresa ya en 1607, es probablemente la primera del siglo XVII en que se expusiese ese argumento; mas á pesar del título que ostenta de *tragedia famosa*, apenas merece ni aun el nombre de tragedia: el autor no supo sacar provecho de la de Bermudez, que se conoce habia leido, y dispuso mal su plan, envileció su estilo, y usó de versificacion impropia.

11. La Harpe supone erradamente que Diamante presentó en el teatro español el argumento del Cid antes que Guillen de Castro; pero ¿qué mucho es que se equivocase en un punto como ese, y respecto de pocos años, quien tratándose de un héroe de los mas famosos de la historia, se equivocó nada menos que en cuatro siglos? La Harpe supone que *la accion del Cid pasó en el siglo XV*. (*Curso de lit.*)

12. No puede menos de ser una distraccion involuntaria en la que acaba de incurrir un escritor de tanto talento como Mr. Villemain, al decir en su *Ensayo histórico sobre Shakespeare*, y aludiendo á su siglo: « que en todas las naciones de Europa, excepto Italia, se mostraba el gusto grosero al mismo tiempo y corrompido. » Cabalmente el siglo XVI comprende el *siglo de oro* de la literatura española, la cual puede citar con plena confianza crecido número de poetas y prosadores del gusto mas puro y exquisito.

13. Aludiendo á este defecto, tan comun en su tiempo, decia Voltaire al cardenal Querini: «Forzoso es confesar que de cuatrocientas tragedias, que posee el teatro frances, apenas habrá diez ó doce que no esten fundadas en aventuras de amor, propias de la comedia. »

APENDICE

SOBRE LA

COMEDIA ESPAÑOLA.

No es mi ánimo, ni se avendria tampoco con el plan de esta obra, presentar una historia cabal del teatro español: mi único intento se reduce á dar de él una sucinta idea, no muy inexacta; mas aun limitándome á esto solo, y por diminuto que este escrito sea, estoy por decir que es el mas completo que hasta el dia se haya publicado sobre la materia.

De los escritores nacionales, unos no han hablado del teatro español sino por mera incidencia y como de paso; otros se han contentado con repetir de buena fe los mismos datos y noticias, sin entrar en su exámen; y algunos de bastante mérito, pero empeñados en sostener sistemas propios ó en rebatir inculpaciones agenas, no han logrado contenerse siempre, cual debieran, dentro de los límites de la imparcialidad.

Faltos por lo tanto de escritores españoles que les sirviesen de segura guia, y poco versados por lo comun en nuestras cosas, los autores extrangeros, sin exceptuar á los de mas fama, no han podido libertarse de incurrir en graves equivocaciones; y cuando se les ha reconvenido por ellas, han tenido razon para echar-

nos en cara lo que Signorelli al abate Lampillas, que habia impugnado algunas proposiciones de la *Historia crítica de los teatros* de aquel erudito Italiano: «Si los escritores nacionales (decia) se hubiesen anticipado á mí, tejiendo una historia del teatro español, menos afan me hubiera costado coordinar mis noticias, y me habria aprovechado de semejante obra con la mayor satisfaccion.»

Mas hasta tanto que se publique una obra maestra de esa clase, de que tanta gloria pudiera redundar á nuestra literatura, creo que no será inútil este breve bosquejo, en el que expondré con imparcialidad y sencillez el fruto de mis propias investigaciones; presentándole dividido, para proceder con mas método y claridad, en cinco épocas principales.

EPOCA PRIMERA.

DESDE EL SIGLO XIII HASTA EL XV.

Lo mas lejos que puede buscarse, á mi entender, el orígen del drama en España es en el reinado de Don Alfonso el Sabio: el asiento que ya tenia la corte en una capital como Sevilla, el frecuente trato con los cultos Moros de Andalucía, la comunicacion con otras naciones y el adelantamiento promovido por las Cruzadas, la proteccion concedida por el gobierno al romance ó lengua vulgar, la sabiduría del monarca, su cultivo de las letras, y hasta su aficion á las Musas, todo nos inclina á creer que probablemente entonces

debió nacer el drama, si es que tal nombre puede darse á un embrion informe y grosero.

Aun antes de esa época, hallamos memoria antiquísima de *juglares*, que solian asistir para solazar á los convidados en fiestas y banquetes: en la *Crónica general de España* hácese mas de una vez mencion de esa especie tosca de cantores ó representantes; y hasta se refiere que asistieron algunos, á fines del siglo XI, á las bodas de las hijas del Cid. No es, por lo tanto, de extrañar que con el ensanche y prosperidad que adquirió despues el reino, cundiese y se avivase la aficion á esa clase de entretenimiento; en términos que, en tiempo de Don Alfonso el Sabio, formasen ya los *juglares* una clase ó profesion, que mereciese mas de una vez fijar la vista del monarca. Es muy curioso, á este propósito, el documento que se halla en la *Historia literaria de los trovadores*, del abate Millot: y se reduce á una súplica en verso del trovador provenzal Giraud Riquier á su favorecedor el rey de Castilla, en nombre de los *juglares*, en la cual pide se reforme el abuso de llamar indistintamente con ese nombre á todos los trovadores, cualquiera que sea su mérito y calidad: súplica á que parece dió contestacion aquel monarca, á fines de junio del año de 1275, expresando que en España tenian nombre propio y distinto las varias especies comprendidas bajo la denominacion comun de *juglares;* y declarando que los que andan por calles y plazas, tañendo y cantando por una vil ganancia, gente procaz y desenvuelta, deben llamarse *bufones;* los que ejercen una profesion semejante en las córtes, con decoro y gracia, sirviendo al solaz de personas esclarecidas, apellidarse *juglares*; y los que supieren componer *danzas*,

coplas, *areas*, *juegos partidos*, etc., alcanzar el nombre de *trovadores*. «Prueba (dice el señor Jovellanos en su *Memoria sobre las diversiones públicas*) de que Castilla estaba ya llena de trovadores, juglares y juglaresas, de danzas, representantes y menestrales, de mimos y saltimbanquis, y otros bichos de semejante ralea.»

Aun cuando quiera decirse que la declaracion de Alfonso X, dirigida al trovador Riquier, puede ser supuesta por él, y no au éntica de aquel monarca, hallamos en su famoso Código testimonios irrefragables de que por entonces se distinguian ya en Castilla dos especies de *juglares:* unos que vivian del salario que ganaban, tañendo y cantando por calles y plazas, á los cuales declara *infames* la ley IV, tít. VI, Part. 7; y otros que lo hacian por su propio divertimiento ó el de príncipes y señores, y que no quedaban manchados con tan fea nota. Hallamos tambien tachados con ella á los *zaharrones* ó *remedadores* («cosa de disfrezados é entretenimiento,» como se ve en los *Orígenes de la lengua española*, por el erudito Mayans) y á las *juglaresas*, á quienes por su vil condicion se prohibe en otra ley (la III, tít. XIV, Part. 4) poder ser barraganas de hombres ilustres.

Aparece, pues, con toda claridad establecido desde tan antiguo el gusto á esa clase de diversiones, el cual continuó luego sin interrupcion y con creces, como se echa de ver á cada paso, registrando las obras subsistentes de aquellos rudos tiempos. En las del Arcipreste de Hita, compuestas antes de promediar el siglo XIV, hállanse estos versos:

Cantares fis algunos de los que dicen los ciegos,

Et para escolares que andan nocherniegos,
E para muchos otros por puertas andariegos,
Cazurros et de bulras; non cabrian en diez pliegos.

Hasta habíase arraigado ya en España por aquellos tiempos una costumbre que nos consta haber subsistido en Grecia, en el siglo de Homero: el citado poeta castellano dice asi en otra parte:

Estaba Don Carnal ricamente asentado
A mesa mucho farta en un rico estrado,
Delante sus *joglares*, como omen honrado.

Si la gente rica tenia ya esa costumbre, no debe maravillarnos hallarla establecida en los palacios de los príncipes, ni ver celebrarse las fiestas mas solemnes con relaciones y cantos de *juglares:* entre las diversiones de la corte de Aragon, (como advierte el bibliotecario Nasarre, en su *Prólogo á las Comedias de Cervantes*) se habla de *contadores*, *cantores*, *juglares*, *truhanes*, *bufones* etc.: hasta constan los nombres de los que recitaron versos en la coronacion de Don Alonso IV (año de 1328), en cuyas fiestas « dieron los infantes, y todos los que se armaron caballeros, sus ropas y vestiduras á los *juglares*, *que era oficio que se usaba mas deshazadamente en aquellos tiempos*, » como dice Zurita; y aun segun algun otro testimonio, el autor de varias de esas composiciones fue el conde de Ribagorza, hermano del rey.

Aludiendo á ese infante el cronista de Aragon Ustarroz (que á mediados del siglo XVII escribió un elogio de los poetas de aquel reino, que no creo se haya impreso nunca) decia lo siguiente:

En ritmo suavísimo elegante,

Que aquel siglo llamaba *gaya ciencia*,
En métrica elocuencia
En la coronacion magestuosa
Mas célebre, mas rara y numerosa
Del Cuarto Don Alfonso...
En el palacio de la Aljafería
Oyeron de su altísima Thalía
Sentenciosos primores etc.

De estos versos pudiera tal vez inferirse que hubo en aquella ocasion alguna especie de representacion dramática; pero no me parece probable que asi fuese: ningun testimonio de mas peso en este punto que el de Muntaner, que asistió á dicha coronacion como diputado por Valencia; y habiendo consultado su *Crónica*, solo resulta de ella que el juglar Romaset cantó un os serventesios; que un tal Comi cantó una cancion nueva; y que el juglar Novellet recitó setecientos versos rimados; composiciones todas del infante Don Pedro, el cual tambien entonó canciones suyas, mientras el rey comia, respondiendo en coro los caballeros que traian los manjares. (*Chrónica dels reys Darago*, cap. CCXCVII, y sig.)

¿Mas cómo nació el drama en España, y cuáles fueron sus primeros pasos?... El documento mas antiguo, al menos que yo sepa, y el que mas luz arroja sobre esta materia, es la ley XXXIV, tít. VI, Part. I, que dice asi, hablando de los clérigos:

« Nin deven ser facedores de juegos de escarnios, porque los vengan á ver gentes como se facen. E si otros omes los ficieren, non deven los clérigos y venir, porque facen y muchas villanías é desaposturas. Nin deven otrosí estas cosas facer en las iglesias, antes decimos que los deven echar de ellas deshonradamente... Pero representacion hay que puedan los clérigos facer,

ansi como de la nascencia de nuestro Señor Jesucristo, en muestra como el Angel vino á los pastores, é como les dijo que era nascido Jesucristo. E otrosí de su aparicion, como los Reyes Magos le vinieron á adorar, é de su resurreccion, que muestra que fue crucificado é resuscitó al tercero dia. Tales cosas como estas, que mueven al hombre á facer bien é á aver devocion en la fe, puédenlas facer: é demas, porque los hombres hayan remembranza, que segun aquellas, fueron las otras fechas de verdad. Mas esto deven facer apuestamente é con muy gran devocion, é en las cibdades grandes, donde oviere arzobispos ó obispos, é con su mandado de ellos é de los otros que tovieren sus veces, é non lo deven facer en las aldeas nin en los lugares viles, nin por ganar dinero con ellas.»

Del contexto de esta ley dedúcese manifiestamente que en tiempo de Don Alfonso el Sabio habia ya en España *dos especies* groseras de representaciones: unas que podemos llamar *religiosas*, que se permitian en las iglesias y podian ejecutarse por clérigos, no por vil ganancia, sino para avivar la devocion del pueblo; y otras satíricas, apellidadas *juegos de escarnios*, que por villanas y licenciosas no debian representarse dentro de los templos ni por eclesiásticos, á los cuales estaba vedado hasta asistir á ellas.

Vemos, pues, que en España la memoria mas remota de representaciones dramáticas viene unida con la creencia y el culto religioso; asi como habia acontecido en la antigua Grecia, y como es natural que suceda siempre en circunstancias parecidas. Se sabe que en Italia hubo en los siglos medios algunas toscas representaciones teatrales, que se celebraban en las iglesias, y que prohibió al cabo el papa Inocen-

cio III: en Francia vemos tambien empezar el drama por *relaciones de peregrinos de la Tierra Santa, y por representaciones de misterios;* hallamos desde fines del siglo XIV establecido ya en Paris un teatro para representarlos; y casi al mismo tiempo introducirse esa clase de espectáculos en Alemania y en Inglaterra. Lo mismo, y aun con mas razon, debió acontecer en España; pues ademas de los motivos comunes á otras naciones, y del influjo general del espíritu del siglo, mediaban para ello motivos especiales: cuales eran la inmediacion á Francia, las íntimas relaciones que unian á los de la corona de Aragon con los Provenzales, y la semejanza de costumbres y hasta de idioma, que presentaba como hermanas á unas y otras provincias. Mas aun cuando no tuviesen tanto peso estas conjeturas, y aun cuando no fuese tan terminante el testimonio de la citada ley, no pudiera dudarse que desde muy antiguo empezó en España el uso de *representaciones religiosas;* pues de ellas traen conocidamente su orígen tantas y de tan varias especies como vemos aparecer en siglos posteriores [1].

En el XV y en el siguiente, á pesar de las providencias repetidas de la autoridad civil y eclesiástica, fue tan escandaloso el abuso á que llegaron las *representaciones religiosas*, y tal el menosprecio de las leyes, que (como dice el severo Mariana en su tratado *De spectaculis*): «Representándose en los templos lo que apenas se consentiria en los lugares mas disolutos y soeces, tuvo el Concilio de Toledo del año de 1565, act. II, cap. XXI, que prohibir que se celebrasen las representaciones teatrales, que solian hacerse en la fiesta de los Inocentes; porque estaban manchadas con escandalosa licencia en el lenguaje.

Mandóse igualmente que se examinasen por el Ordinario las representaciones y espectáculos, y que no se verificasen en las iglesias, mientras se cantaba el oficio divino; ¡y ojalá se hubiesen totalmente desterrado de los templos! porque ¿qué tienen de comun con la devocion las danzas y espectáculos? Mas creyeron que era menester condescender, hasta cierto punto, con la costumbre recibida y el divertimiento del pueblo; pero imponiendo como ley que no se representasen en los templos sino aquellas representaciones y espectáculos que exciten á devocion y alejen del vicio.»

No parece que esta ley tuviese mas poder y eficacia que las anteriores; y tan arraigado estaba el abuso contrario, que al escribir Mariana su citada obra, á principios del siglo XVII, se mostraba como temeroso de levantar la voz contra esa clase de representaciones: «Difícil cosa es (decia) arrancar la perniciosa costumbre, arraigada por largo tiempo y por el séquito de la muchedumbre, de celebrar con la representacion de comedias las festividades mas solemnes; y hasta amenaza el riesgo de que parezca que intentamos con esta disputa menoscabar el culto divino, no sin alguna sospecha de impiedad.»

Pudiera parecer acaso, que á lo menos con la mayor instruccion y cultura de aquel siglo, se hubiesen mejorado algun tanto las representaciones que se consentian en las iglesias; pero si hemos de dar crédito al citado autor, eran muchos y escandalosos los desórdenes: «Mándase, que entren, y hacen entrar en los templos, esas torpes mugerzuelas (habla de las histrionisas ó representantes): lo cual mas de una vez se ha verificado *en estos años* en el mas augusto templo de España, y á su ejemplo en otros de todo el

reino; representándose tales cosas, que los oidos tienen horror de escucharlas, y cuesta trabajo y vergüenza decirlas.»

Por la misma época, en un *Dictámen* presentado á Felipe III sobre las ventajas ó perjuicios de los teatros, decian los consejeros y teólogos que lo evacuaron: «Que en las iglesias y conventos solo se representasen comedias puramente ordenadas á devocion.» De cuya antigua práctica ha llegado sin duda hasta nuestros dias el representarse en algunos pueblos cortos el Pregon del Angel, la Adoracion de los pastores en Belen, los pasos de la Pasion, y otros semejantes; como se hacia antiguamente en Madrid mismo, aplicando el producto al socorro de los hospitales.

Del mismo orígen me parece que proceden tantas comedias, sobre asuntos de la Sagrada Escritura, como compusieron los mejores ingenios en la época mas floreciente de nuestra dramática; y aun hoy dia suelen representarse, durante la cuaresma, algunas de esas representaciones absurdas, con no menos irreverencia á la religion, que escándalo del buen gusto y desdoro de nuestra patria.

Tambien viene de muy antiguo el representarse comedias de vidas de santos; manía que cundió tanto en el siglo XVI, que Agustin de Rojas pudo decir en su *Viage entretenido*, impreso á principios del siguiente:

Hizo Pero Diaz entonces
La del *Rosario*, y fue buena;
San Antonio Alonso Diaz;
Y al fin no quedó poeta
En Sevilla, que no hiciese
De algun santo la comedia.

Los daños de semejante abuso no se ocultaron á la sagacidad y cordura de excelentes ingenios; y Cervantes pudo ya decir en 1605, al publicar la *Primera parte del Quijote:* «¿Pues qué, si venimos á las *comedias divinas?* ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo á un santo los milagros de otro!»

El que con tanto juicio se expresaba, no se libertó de caer en la misma tentacion que otros, como se ve en su absurda comedia de *El Rufian dichoso*, publicada en 1614; y aun despues de ese tiempo, y mejorado mucho el teatro, vemos comedias escritas sobre semejantes asuntos por los dramáticos de mas nombre.

Lo que sí parece increible, y sin embargo es cierto, es que por esa época, y en la culta corte de un Felipe IV, propusiese el consejo de Castilla, como una de las condiciones para volverse á abrir los teatros, cerrados durante algunos años (desde 1644 á 1649) por muertes ocurridas en la familia real: «que las comedias se redujesen á materias de buen ejemplo, formándose de *vidas y muertes ejemplares*, de hazañas valerosas, de gobiernos políticos, y *que todo esto fuese sin mezcla de amores:* que para conseguirlo, se prohibiesen casi todas las que hasta entonces se habian representado, *especialmente los libros de Lope de Vega*, que tanto daño habian hecho en las costumbres.» «Con cuyas leyes (como se expresa un escritor contemporáneo) se prohibia que se escribiesen comedias de amores y galanteos, las cuales se llamaban *comedias de capa y espada*, á diferencia de las que tenian por asunto y argumento *las vidas de los santos* y las historias humanas; y con las mismas se cortaban las alas

á los ingenios. » Afortunadamente las desacertadas providencias propuestas por el consejo, que habrian acabado con el teatro español, no llegaron á tener cabal cumplimiento; pero ese conato de la autoridad, para encaminar á los dramáticos por sendas tan extraviadas, no pudo menos de tener un influjo pernicioso, contribuyendo por su parte á que siguiese la costumbre de representarse muchas necias composiciones, con argumentos de vidas de santos.

Aun mas perjudiciales para la dramática fueron quizá los dramas alegóricos conocidos con el nombre de *autos sacramentales*, alusivos á los misterios mas sublimes de nuestra religion [2], representados para solemnizar las fiestas mas augustas de la iglesia, en medio de las plazas principales y aun en las mismas procesiones. Tanto crédito y estima alcanzaron estas composiciones absurdas, que los talentos mas aventajados se disputaban la gloria de sobresalir en ellas [3]: de Cervantes quieren algunos que compusiese *el auto de Las Cortes de la muerte*, de que habla en su *Quijote*; de Lope de Vega refieren sus contemporáneos que compuso hasta *cuatrocientos*; escribiéronlos igualmente, aunque no en tan crecido número, Montalvan, Mira de Mescua, Rojas, Guevara, Tirso de Molina y otros dramáticos de fama, sobresaliendo entre todos el célebre Calderon, que encontraba en ese campo sin límites donde soltar la rienda á su lozano ingenio.

Despues de su época vino á menos poco á poco esa especie de drama, habiendo llegado á caer en manos menos diestras [4]; pero tan hondamente arraigado estaba el gusto del pueblo á esas composiciones monstruosas, que costó harto trabajo desterrarlas de nuestra

escena, habiéndose reunido para conseguirlo la voz de algunos Pastores de la Iglesia y la de celosos literatos, ademas del impulso dado por la civilizacion y cultura: ello es que hasta el reciente reinado de Cárlos III, por los años de 1765, no se prohibió en España la representacion de *autos sacramentales.*

Aunque me haya sido forzoso saltar las vallas que habia señalado, anticipando cosas concernientes á épocas posteriores, me ha parecido oportuno no cortar el hilo, en este resúmen histórico, de las representaciones que tenian por objeto asuntos devotos; tanto mas, cuanto la antigua aficion á ellas y esa inveterada costumbre, tan difícil de extirpar, prueban incontestablemente que desde el nacimiento mismo del drama hubo en España algunas toscas *representaciones religiosas*, semejantes á las de otros paises, y que no pudieron dejar de existir en una nacion que se hallaba en circunstancias parecidas, dotada de imaginacion ardentísima, y en que los sentimientos religiosos se hallaban enlazados con los de independencia y gloria, durante una contienda de largos siglos.

A la par de *composiciones devotas*, debió de haber en la primera época de nuestro teatro algunas *farsas satíricas*, como aconteció en época semejante no menos en Grecia que en Roma: sabida cosa es el orígen que tuvo la comedia en la primera de aquellas naciones; y por lo que respecta á los Romanos, basta la famosa *Epístola de Horacio á Augusto*, para probar que lo que antes habia acontecido en los campos y aldeas del Atica aconteció despues en los del Lacio, naciendo entre groseras fiestas la insolente libertad de los versos *fesceninos.*

De un modo semejante hallamos en el código de

las Partidas hacerse mencion de *juegos de escarnio*, en que se notaban *muchas villanías é desaposturas;* vemos prohibirse á los clérigos representarlos, y á otras personas el vestirse en esas libres representaciones con hábito de religion; y si muy en breve habia tenido la ley que contener en Grecia y en Roma la desenfrenada licencia con que los poetas zaherian á las personas en sus mordaces composiciones, tambien hallamos ya en el código de Alfonso X impuestas penas contra los que injuriasen á otros con *cántigas é rimos.*

No han llegado á nosotros ningunas de las toscas composiciones en que al principio se intentaria motejar los vicios y defectos ridículos, si es que no denostar las personas; pero podemos colegir lo que aquellas serian, al ver la índole de las que en breve les sucedieron: tales fueron nuestros *entremeses.* Esta clase de drama, muy breve y sencilla, era de suyo licenciosa, burlona y procaz; y tan antigua debia de ser en España, que desde que consta con alguna certeza la historia de nuestro teatro, hallamos ya el inveterado gusto del público á esa clase de composiciones [5], que lograron subsistir despues, aunque menos toscas, gracias á los adelantamientos del arte.

Hablando de la infancia del teatro, y del primer representante célebre, Lope de Rueda, dice Agustin de Rojas en su obra ya citada:

Empezó á poner la farsa
En buen uso y órden buena.....
Y entre los pasos de veras
Mezclados *otros de risa*,
Que porque iban entremedias
De la farsa, los llamaron
Entremeses de comedia, etc.

De estos debió de componer no pocos el mencionado representante; y efectivamente han llegado hasta nosotros algunos, comprendidos bajo el nombre de *El deleitoso*, en el cual se contienen « muchos pasos graciosos, para poner en principios y entremedias de coloquios y comedias, » como se expresa en el mismo título de la obra. Tambien es muy probable que los demas representantes, que asi en tiempo de Rueda como poco despues abastecian el teatro, se empleasen de buen grado en esa especie de composiciones, tan gratas al pueblo por sus amargas burlas; y que, en mi concepto, nacian de otras mas antiguas y mas groseras, quizá harto semejantes á las que suelen verse todavía en nuestros lugares y aldeas con el nombre de *juegos ó pasos*.

Es de notar, al mismo propósito, lo que dice Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, aludiendo á las del gracioso representante ya citado, poco anterior á él:

De donde se ha quedado la costumbre
De llamar *entremeses* las comedias
Antiguas.....

Aun cuando otras mas modernas ensancharon los límites del arte, vemos todavía subsistir la aficion del pueblo á esa clase de composiciones, aunque no con tanto ahinco: de lo cual nos ofrece un testimonio curioso el mismo poeta, cuando compara lo que sucedia en el tiempo en que era muchacho (por los años de 1574) con lo que se verificaba á principios del siglo XVII:

Y era que entonces en las tres distancias
Se hacian *tres pequeños entremeses;*
Y agora apenas *uno*, y luego un baile etc.

No es pues de extrañar que aun los mejores ingenios no se desdeñasen de emplearse con gusto en tales composiciones; como lo hizo con tanto chiste y donaire el festivo Cervantes, y aun despues el mismo Lope de Vega y otros poetas de aventajado mérito; siendo claro, en mi juicio, que esos breves dramas satíricos, asi como los *sainetes* [6], que despues les sucedieron, se derivan de orígen muy remoto, no habiendo hecho sino crecer y mejorarse con el tiempo, conforme lo ha dado de sí la mayor civilizacion y cultura.

EPOCA SEGUNDA.

SIGLO XV.

Al entrar en este terreno, como mas conocido, podemos ya asentar el pie con menos temor y desconfianza; y efectivamente apenas damos en él los primeros pasos, cuando hallamos un dato histórico, claro y seguro, de una composicion dramática; cual fue la que refiere el cronista Gonzalo Garcia de Santa María haberse representado en Zaragoza, por los años de 1414, con motivo de la coronacion de Don Fernando el Honesto, infante de Castilla y rey de Aragon; y aunque no haya una noticia circunstanciada de composicion tan temprana, merece por ser la primera que auténticamente conste en nuestra historia literaria, que nos detengamos unos instantes á hacer respecto de ella algunas breves observaciones.

Desde luego es notable, pero no debe causar ex-

trañeza, que empezase el drama en Aragon antes que en Castilla; pues al ver la proteccion que disfrutaban las Musas en aquel reino, la *gaya ciencia* introducida en él con tanta gala antes de espirar el siglo XIV, y la contigüidad con la nacion francesa (que por la misma época empezó á proteger la dramática, con la autorizacion real dada á una compañía de representantes, y con el establecimiento de un teatro permanente) era de presumir que por aquella parte, antes que por otra, empezase á introducirse en España tan importante novedad.

Tambien es digno de notarse que el que la introdujo, como autor del citado drama, fue el célebre marques de Villena, cuyo vasto saber comprueban los testimonios de sus contemporáneos, y hasta las preocupaciones que respecto de él cundieron en el pueblo; manifestándonos que aquel insigne Español caminaba audazmente delante de su nacion y de su siglo. A eso aludia sin duda Juan de Mena, cuando decia con igual indignacion que sentimiento:

Es Don Enrique, señor de Villena,
Honra de España é del siglo presente;
Perdió los tus libros, sin ser conoscidos,
Y como en exequias te fueron da luego
Unos metidos en ávido fuego,
Y otros sin órden no bien repartidos.

A esta inmensa pérdida, causada por la ignorancia y la supersticion, debe probablemente atribuirse el no haberse conservado esa primera muestra de nuestra dramática, que pereceria con otras obras de tan claro ingenio. Entre ellas se hallaria tal vez su *Arte de trovar ó gaya ciencia*, primer ensayo de poé-

tica en lengua castellana, del que no sé que se conserve hoy dia sino los fragmentos publicados por el erudito Mayans. En ellos se hallan algunas noticias sobre el *Consistorio* establecido en Barcelona por los años de 1390, á imitacion del de Tolosa en Francia, sobre los premios dados á los poetas, las ceremonias, los mantenedores etc.; pero no he hallado nada que aluda á representaciones dramáticas, y únicamente dice el de Villena, (como uno de los principales fundadores y jueces de aquel establecimiento) que al que ganaba el premio se le daba *la joya* y la *obra coronada*, « dando autoridad é licencia para que se pudiese cantar é en público decir. »

Aunque no conste ni aun el título del drama de que tratamos, se sabe que en él hablaban la Justicia, la Paz, la Verdad y la Misericordia; de donde puede colegirse fundadamente que era una *composicion alegórica*, en que intervenian personalizadas las virtudes que deben adornar á un monarca. Es de sentir que desde luego se remontase el drama á perderse en los espacios de la imaginacion, en vez de encaminar sus mal seguros pasos por senda mas llana y andadera; pero aunque esto parezca á primera vista singular, no debe causar maravilla. Observando la historia literaria de las naciones, se ve frecuentemente ese salto violento desde las mas toscas tentativas á las obras sutiles del ingenio, dejando en medio el camino que parecia mas natural y fácil: por la misma época que la de Villena, y aun antes, hallamos *composiciones alegóricas* representadas en Francia, con el título de *moralidades;* las hallamos introducidas en Italia, antes de promediar el siglo XV, como fue la que se representó en Nápoles para solemnizar la entrada del

rey de Aragon; las vemos, mas temprano ó mas tarde, establecidas igualmente en Inglaterra y en otras naciones, bajo una ú otra forma; y sin salir de nuestra España, debieron ser en ella muy antiguas, derivándose de ahí el gusto que se mostró muy en breve en nuestro teatro, y que ha durado tanto tiempo despues, de introducir en las comedias *personages alegóricos*. Algunos de ellos intervenian en la comedia de la *Duquesa de la Rosa*, compuesta por Alfonso de Vega á mediados del siglo XVI; y por el mismo tiempo parece que Juan de Malara compuso algun drama de la misma clase, á lo que se infiere de las siguientes palabras de Rodrigo Caro, en sus *Claros varones de Sevilla*, M. S. : « acomodando los personages de ella (habla de una comedia de aquel autor) y sus nombres á que *debajo de la figura que representaba se entendiese alguna virtud ó lo contrario, algun vicio;* para que no quedase la comedia en términos solos de una fábula, sino que aquello mismo *tuviese oculto misterio moral ó divino*, como lo hizo Homero en su celebradísima Ilíada y Odisea. »

De lo dicho se colige con cuan poco fundamento se lisonjeó Cervantes, en el *Prólogo de sus comedias*, de haber sido « el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, *sacando figuras morales al teatro*, con general y vistoso aplauso de los oyentes. » Hízolo asi en efecto, en sus *Tratos de Argel*, en su *Numancia*, en *La casa de los zelos*, y en algun otro drama; pero aun cuando fuese digna de elogio esa arriesgada invencion, mas propia de la infancia del arte que de edad mas adelantada, no podia reclamarla con derecho Cervantes; pues tan antigua era en España, como que apareció en la mis-

ma cuna del teatro, cuando salió á luz la composicion del de Villena [7].

Al ver en sazon tan temprana aparecer el drama en Aragon, al punto se despierta la curiosidad de saber lo que por el propio tiempo acontecia en Castilla: ¿hubo alguna clase de representaciones dramáticas, en el reinado de Don Juan el II? No creo que haya dato seguro que lo compruebe; y sin embargo, nada parece mas natural: las íntimas relaciones de parentesco que unian á las familias reinantes de ambas coronas, los viages de los infantes y de personages ilustres, la frecuente comunicacion entre un estado y otro, la introduccion de la *gaya ciencia* en Castilla (verificada cabalmente por esa misma época) hasta la circunstancia de ser castellano el que habia compuesto en Zaragoza el primer drama, y su notorio anhelo de enriquecer á su patria con los adelantamientos que en otras partes advertia, todas las circunstancias en fin, que han llegado á nuestra noticia, parecen indicar que debió nacer en un reino, poco despues que en otro, una novedad tan notable. Cabalmente era difícil encontrar terreno mas á propósito para trasplantar el drama, que el que ofrecia la corte de Don Juan el II: la manía de versificar no parecia en ella una pasion, sino una locura: literatos, señores, príncipes, hasta el monarca mismo, todos componian versos; celebrábanse justas de ingenio; habia certámenes y contiendas entre los poetas mas célebres; y aun sabemos las galas, los disfraces, los motes y divisas en verso, con que solian presentarse los cortesanos en fiestas suntuosas: « *las églogas* y *villanescas*, y *los decires y diálogos*, especies todas de breves y mal formados dramas, se mezclaban á los fes-

tines de la nobleza, » segun decia fundadamente el señor Jovellanos; siendo cierto que en esa época se representaban (como asegura tambien el erudito Nasarre) diálogos amatorios y pastoriles, viéndose ademas en los torneos una especie de farsas con disfraces y figuras del todo cómicas. Pero á pesar de todo, no sé que existan datos positivos para asegurar que en ese reinado ni en el siguiente se representasen en Castilla composiciones dramáticas, dignas ya de ese nombre.

Sorprende tanto mas esta falta, cuanto se sabe que el marques de Villena conservaba íntimas relaciones con los poetas mas famosos de Castilla, y singularmente con el marques de Santillana; y cuando consta que este esclarecido caballero asistió tambien, siendo mozo, á la coronacion del rey de Aragon, en que se representó el drama de que hemos hablado; pero lo cierto es que cuando escribió al condestable de Portugal su célebre carta (en los últimos años de su vida, ya á mediados del siglo XV) bosquejó en ella la historia de la poesía española hasta aquel tiempo, habla de proverbios morales, de muchas composiciones para cantar, y hasta dice de su abuelo Pero Gonzalez de Mendoza: « que usó una manera de decir cantares, *asi como Cénicos, Plautinos y Terencianos*, tambien en estrambotes como en serranas; » pero no aludió á ninguna composicion que pueda apellidarse propiamente dramática.

La única con visos de tal, que he hallado por fortuna, compuesta antes de mediar el siglo XV, y cabalmente por el mismo marques de Santillana, es una *Comedieta de Ponza*, que escribió aludiendo á la batalla naval, trabada cerca de la isla de Ponza en las

aguas de Nápoles, entre los Genoveses y los reyes de Aragon y de Navarra, año de 1435 [8].

En los antiguos *cancioneros*, en que se conservan las composiciones de aquella época, no se hallan tampoco ningunas dramáticas; y solo recuerdo una, que aunque no merece ese nombre, descubre sin embargo como el embrion confuso de un drama alegórico: tal es la que se halla en el *Cancionero general de Fernando del Castillo*, impreso á principios del siglo XVI, en que un poeta (el comendador Escriva) supone que presenta una querella al dios Amor contra su querida, valiéndose de diálogo, ya en prosa y ya en verso, introduciendo varios interlocutores, como el autor mismo y su querida, el Amor y la Esperanza etc., y concluyendo con que aquel dios manda al poeta que olvide á la ingrata, y él prefiere la muerte [9].

Por todo lo que acabamos de indicar, y por las escasas noticias que hemos podido recoger relativamente á *composiciones dramáticas anteriores á la mitad del siglo XV*, descúbrese con claridad que es necesario proseguir un poco mas adelante; y que *lo mas pronto que puede hallarse noticia cierta de un drama representado en Castilla, es al llegar al último tercio de aquella centuria.* Mas ¿cuál fue el primero, quién su autor, y en qué año?.... Es tan curiosa esta cuestion, y tan oscura todavía, por no haber sido nunca ventilada, que se disimulará fácilmente el que me detenga á examinarla con algun esmero.

Los mas de los escritores españoles que en el pasado siglo han tratado de estas materias, suponen que la época en que se representó en Castilla el *primer drama*, coincide con la del feliz enlace de los Reyes Católicos; pero aunque esta opinion esté tan extendi

da, y parezca lisonjera á la nacion, no creo que descansa en bastante sólidos fundamentos. Por una parte, los escritores mas recientes no han hecho sino repetir á ciegas lo que dijeron en este punto sus predecesores; y llegando á consultar á estos, auméntanse los motivos de incertidumbre y duda; porque no citan las memorias ó documentos en que se funden; lo cual ahorraria mucho trabajo para averiguar la verdad.

Tampoco inspira confianza el modo con que los mas de esos autores se expresan: Luzan y el abate Lampillas, siguiendo la comun opinion, asientan el mismo dato, hasta señalar la época de 1474; pero ¿cómo no echaron de ver que asi contradecian ellos propios su aserto? Porque en ese año sucedió la muerte del rey Don Enrique y el advenimiento de su hermana al trono, pero no el casamiento de esta con el príncipe de Aragon, verificado cinco años antes, en el de 1469.

Desde luego parece extraño que tratándose de una época no muy remota, y habiéndose conservado por medio de la imprenta composiciones poco importantes de aquel tiempo, no subsista una que debió ser tan célebre, ni aun hayan dicho los que de ella hablan cuál era su argumento, cuál su forma, ni aun siquiera su título: solo el señor Jovellanos la califica de *ingeniosa pastoral*, probablemente semejante á las *églogas ó dramas pastorales* del mismo autor, que afirma en seguida haberse representado despues, delante del almirante de Castilla y de la duquesa del Infantado. Es verdad que el erudito Don Tomas Tamayo de Vargas, citado por Don Nicolas Antonio en su *Biblioteca Española*, dice que vió manuscritos con el *Can-*

cionero de Juan de la Encina algunas composiciones en verso hechas por él á los Reyes Católicos; pero no expresa que ninguna de ellas fuese *dramática*; y aunque Luzan afirma en su *Poética*, que el drama que se representó en la citada solemnidad *se halla en las obras de aquel autor*, no me parece ese dato seguro. No he logrado ver una edicion de esas obras, que dice el erudito P. Sarmiento ser *rarísima*, y haberse hecho en Salamanca en 1496: ni la que cita Dieze y otros escritores alemanes como muy preciosa, hecha en Sevilla año de 1501, y de que solo hay un ejemplar en Alemania, en la biblioteca ducal de Wolfenbüttel; pero habiendo examinado el *Cancionero* de Encina, impreso en Zaragoza año de 1516, y no hallándose en él la composicion de que se trata (siendo asi que se expresa terminantemente que *comprende todas las obras de Juan de la Encina, con otras cosas nuevamente añadidas*) esta falta ofrece un argumento muy grave contra la existencia de tal drama. Porque ¿cómo es creible que el que se propusiese recopilar las obras de tan célebre autor, y en vida suya, omitiese precisamente la que debió hacerle mas famoso? ¿Cómo habiendo tenido cuidado de expresar que varias de sus composiciones *se representaron* en casa de los duques de Alba, y una de ellas *ante el muy esclarecido y muy ilustre príncipe Don Juan*, cabalmente hijo de los Reyes Católicos, olvidaria por acaso la que habia merecido la singular honra de representarse delante de esos mismos príncipes, y en el dia solemne de sus bodas?

Un juez de tanto peso en estas materias como el bibliotecario Nasarre, no solo asegura la misma proposicion, sino que lo hace de una manera mas cir-

cunstanciada que los demas, diciendo que el Rey Católico, cuando por medio de su casamiento vino á formar esta monarquía, halló en el hospedage del conde de Ureña, entre otras diversiones, la representacion de una pieza de Juan de la Encina. A pesar del concepto que me merece un autor tan erudito, la primera reflexion que me ocurrió al leer su aserto, es lo poco verosímil que parece el que se festejasen con comedias y diversiones unas bodas clandestinas, á las que vino el príncipe Don Fernando de oculto, y celebradas en Valladolid sin noticia ni consentimiento, y antes bien contra la voluntad del rey de Castilla. Como Nasarre no cita el autor de que sacara ese dato, no es fácil examinar sus palabras ni pesar su testimonio; pero no puedo menos de advertir, como indicio vehementísimo de falsedad, el silencio que guardan en este punto los escritores coetáneos; pues ni Hernando del Pulgar, en su *Crónica de los Reyes Católicos*, ni Diego Enriquez del Castillo en la suya, ni fray Juan de la Cruz, ni Alonso de Palencia en las que dejaron manuscritas, hacen la mas mínima mencion de tal comedia representada; siendo de notar que, como todos cuatro historiadores vivian en aquella época, no podian ignorar una circunstancia tan notable, y que en especial el último es de tanta autoridad en la materia, cuanto que intervino personalmente en las cosas del matrimonio de los príncipes, y las refiere con suma menudencia.

El silencio de esos escritores, unido á las otras conjeturas anteriormente expuestas, ofreceria ya un argumento de no poco peso contra la representacion del supuesto drama; ¿pero qué se dirá cuando se vea que, á pesar de haberse repetido ese hecho tantas ve-

ces, no solo no tuvo lugar, sino que es imposible que se verificase?.... Porque es el caso que, por una casualidad singular, Juan de la Encina nació precisamente el mismo año en que se le supone autor de esa comedia. En su *Tribagia, ó via sacra de Hierusalen* (en que describió en versos de arte mayor el viage que hizo á la Tierra Santa, acompañando al marques de Tarifa) dice expresamente que *cumplidos los cincuenta años*,

Terciado ya el año de los diez y nueve,
Despues de los mil y quinientos encima,
Y el fin ya llegado de la vera prima,
Que el dia es prolijo, la noche muy breve,
Mi cuerpo y mi alma de Roma se mueve etc.

Si el año de 1519, en que salió de Roma, tenia Encina *cincuenta años*, debió nacer por los años de 1469, en que se verificó la boda de los Reyes Católicos.

Quedando ya demostrado, si es que no me engaño, que en esa época no se representó la comedia que los mas de nuestros escritores pretenden, veamos ahora si es posible determinar *el año en que se representó en Castilla la primera comedia;* lo cual se verificó, á lo que yo alcanzo, en el mismo año en que la conquista de Granada dejó de todo punto libre el territorio de la monarquía: « Año de 1492 (dice el cronista Rodrigo Mendez de Silva) comenzaron en Castilla las compañías á representar públicamente comedias, por Juan de la Encina, poeta de gran donaire, graciosidad y entretenimiento, festejando con ellas á Don Fadrique Enriquez, almirante de Castilla, y á Don Iñigo Lopez de Mendoza, segundo duque del Infantado. (*Catálogo real de España.*)

Con este testimonio auténtico concuerda otro muy

terminante, que se puede sacar del *Viage entretenido* de Rojas, persona muy entendida en estas materias. Dice asi:

Y donde mas ha subido
De quilates la comedia
Ha sido donde mas tarde
Se ha alcanzado el uso de ella;
Que es en nuestra madre España:
Porque en la dichosa era
Que aquellos gloriosos reyes,
Dignos de memoria eterna,
Don Fernando é Isabel
(Que ya con los santos reinan)
De echar de España acababan
Todos los moriscos, que eran
De aquel reino de Granada,
Y entonces se daba en ella
Principio á la Inquisicion,
Se le dió á nuestra comedia.

No contento Rojas con asentar este hecho, y como si hubiese adivinado la cuestion que luego habia de suscitarse, dice expresamente cuales fueron las *primeras composiciones dramáticas*, y quien su autor:

Juan de la Encina el primero,
Aquel insigne poeta
Que tanto bien empezó,
De quien tenemos tres églogas,
Que él mismo *representó*
Al Almirante y Duquesa
De Castilla y de Infantado;
Que estas fueron las primeras... etc.

Aficionado á su profesion y amante de las glorias del teatro, no omitió Rojas ninguna circunstancia no-

table, que pudiese contribuir á dar mas celebridad á la introduccion del drama, enlazándola con los sucesos mas importantes de la misma época, para que nunca pudiera borrarse de la memoria de los hombres:

Y para mas honra suya
Y de la comedia nuestra,
En los dias que Colon
Descubrió la gran riqueza
De Indias y Nuevo Mundo,
Y el Gran Capitan empieza
A sujetar aquel reino
De Nápoles y su tierra,
A descubrirse empezó
El uso de la comedia,
Porque todos se animasen
A emprender cosa tan buena.

Resulta, pues, como sumamente probable, mientras no se presenten otros datos, que antes del año de 1492 no se representaron comedias en Castilla; y que por esa época señalada *las primeras que conste con certeza haberse representado*, son las del citado Juan de la Encina: circunstancia que de suyo exige, por sencillas é imperfectas que tales composiciones sean, que se procure dar de ellas algun conocimiento.

Las primeras son una especie de *églogas*, con este mismo nombre, *representadas* en casa de los duques; siendo de advertir con este motivo dos cosas, ambas muy notables: las églogas en forma de diálogo debieron fácilmente sugerir la primera idea del drama; pues ya se ve un asomo de él en esas composiciones, y con poco esfuerzo pudo ocurrir el pensamiento de vestirse con disfraz pastoril, decir alternadamente

versos, y formar una especie de teatro, como el primero que tuvieron los sencillos Romanos, que segun dos poetas latinos muy célebres, fue una escena rústica, formada de troncos y de ramaje entretejido, para procurar sombra; de donde nació hasta el mismo nombre de *scena*. Tambien es de notar como las ideas religiosas influyeron en la infancia de nuestro teatro, acompañando sus primeros pasos, como habia sucedido en otras partes: las composiciones de Encina que parecen mas antiguas, fueron hechas *para representarse en la noche de Navidad*, en albricias del *Nacimiento*, que celebran los pastores con un diálogo sencillo, concluyendo con un *villancico*.

Estos rudos ensayos condujeron sin duda á aquel poeta á hacer nuevas tentativas, para celebrar otras solemnidades religiosas; y asi hallamos luego una composicion alusiva á la *Pasion* [10], representada tambien en casa de los duques; y á lo que parece probable, debió de ser por la Semana Santa, y en alguna capilla donde hubiese un monumento. Ya en esta composicion se nota mas artificio: aparecen dos ermitaños, encaminando sus pasos al Santo Sepulcro, y hablando acerca de la muerte del Salvador, haciéndolo alguna vez con esta vehemencia y celeridad; un ermitaño dice al otro:

Si sintieras como yo,
Sintieras cuando espiraba,
Cuando la tierra temblaba,
Cuando el sol se escureció,
Espiró;
Cada cual lo barruntaba:
Todo el mundo lo sintió.

Yendo en este coloquio, les sale al encuentro la

Verónica, y habla del mismo acontecimiento, mostrando en algunos versos cierta ternura sencilla, propia de una muger que habla de una madre:

Si discípulos tenia,
Ninguno dellos quedó
Que no le desamparó;
Salvo la Vírgen María,
Que sentia
Cuanta pasion él sintió,
Como á quien mas le dolia.

Llegados en esto al Sepulcro, quédanse en oracion; y cuando mas afligidos estan, se les aparece un ángel para consolarlos, anunciándoles la *Resurreccion*, que celebran todos con un *villancico*.

De estas composiciones religiosas pasó despues Juan de la Encina á otras alusivas á diversos asuntos: tal es la que en forma de égloga *se representó* por el carnaval, en que se aparecia un pastor triste porque se decia que el duque iba á la guerra contra Francia; y cuando está expresando á otro este sentimiento, llega el tercer pastor, y les trae nuevas de paz; con cuyo motivo se regocijan, y cantan todos un *villancico* en alabanza de la paz. Probablemente á la que esta composicion alude, es la que se celebró con Luis XII, en el año de 1498, como no sea la ajustada en 1493 con Cárlos VIII; pero sea cual fuere, no deben desatenderse en esta composicion dos circunstancias, por leves que parezcan: la primera es la union natural del canto con el drama, apenas nacido; y la otra, que la dificultad de manejar en la escena muchos interlocutores, los redujo á tres ó cuatro en esas primitivas composiciones.

Representóse tambien otra en la misma noche, la-

mentándose con donaire de la próxima venida de la cuaresma, que llegaba desterrando las gallinas y los buñuelos: como es tan curioso formarse idea de lo que fueron esos groseros dramas, insertaré aqui lo que en la obra misma se dice, acerca del modo con que se representó este: «primero entró Beneito en la sala, adonde el duque y la duquesa estaban, y tendido en el suelo, de gran reposo comenzó á cenar; y luego Bras, que venia ya cenado, entró diciendo: *Carnal fuera!* Mas importunado de Beneito, tornó otra vez á cenar con él; y estando cenando y razonando sobre la venida de la cuaresma, entraron Lloreinte y Pedruelo, y todos cuatro comiendo y cantando con mucho placer, dieron fin á su festejar.» *El estribillo del villancico* era el siguiente:

Hoy comamos y bebamos,
Y cantemos y holguemos;
Que mañana ayunaremos.

Aunque tan cortos y torpes, da gusto ver los primeros pasos del drama, y observar como fue adelantando conducido por ese poeta: en una de sus composiciones se ve ya mas invencion dramática, mejor eleccion en el asunto, y mas arte en el desempeño: «en ella se introduce una pastorcica, llamada Pascuala, que yendo cantando entró en la sala en donde el duque y la duquesa estaban; y luego despues de ella entró un pastor llamado Mingo, y comenzó á requerilla; y estando en su reqüesta, entró un escudero, que tambien preso de sus amores, reqüestando y alternando el uno con el otro, se la sosacó y se tornó pastor por ella.»

El diálogo tiene ya bastante facilidad y gracia, en

términos de recordar á veces el de nuestros buenos dramáticos:

ESCUDERO.

Deso no tengas temor;
Por mi vida, pastorcica,
Que te tengo de hacer rica,
Si quieres tener mi amor.

PASCUALA.

Esas trónicas, señor,
Allá para las de villa.

ESCUDERO.

Vente conmigo, carilla,
Deja, deja ese pastor:
Déjalo, que Dios le vala;
No te pene su penar,
Que no te sabe tratar
Segun requiere tu gala.

MINGO.

Estate queda, Pascuala;
No te engañe este traidor,
Palaciego burlador,
Que ha burlado otra zagala.

Despues de alguna contienda y porfía, dejan al arbitrio de la pastora el que elija amante; y ella prefiere al escudero, con la condicion de que se vuelva pastor; conviene él en ello, toma el pellico y el cayado, y cantan al final.

En otra composicion, posterior á la antecedente y análoga al mismo asunto, aparece ya el escudero vestido de pastor, y acompañado de su muger, y Mingo casado con otra zagala: uno de ellos presenta al duque las obras de Juan de la Encina; el escudero y su esposa dejan el trage pastoril y se quedan en palacio; de lo cual envidiosos los demas, resuélvense á hacer

lo mismo; « y todos muy bien ataviados dieron fin á la representacion, cantando un *villancico.* »

En esta representacion ocurren algunas circunstancias notables: hubo *baile* en medio de ella, entre los pastores y sus esposas; despues de un *villancico* « tórnanse á razonar los pastores, » y se vuelve á eslabonar el diálogo, ofreciendo ya la confusa idea de un *intermedio;* y por último, hay una escena semejante á las que suelen ofrecer los *graciosos* en nuestras comedias, cuando Mingo se encuentra embarazado con el nuevo vestido, y dice chistes al ponérselo.

Tambien es de celebrar lo que habia adelantado Juan de la Encina en el arte difícil del diálogo; algunos hay tan vivos y bien entretejidos como estos:

GIL.

¿Quiéreslo?

MINGO.

Que no lo quiero.

GIL.

Mira si quieres...

MINGO.

Porfiar.

GIL.

No te hagas de rogar.

MINGO.

Muchas gracias, compañero.

Horacio habia notado lo dificultoso que es hacer hablar en la misma escena á cuatro interlocutores, y aun aconsejó evitarlo; pero Juan de la Encina se atrevió á ensayarlo tan temprano, y salió airoso de su empresa:

PASCUALA.

¿No veis á Menga, señor?

MINGO.

Mírala, mírala, Gil.

GIL.

Por Dios que está muy gentil.

MINGO.

No es ya esposa de pastor.

MENGA.

Muy remejor, Dios loado.

MINGO.

Mira qué causa el Amor.

Conciértanse despues para cantar, diciendo:

GIL.

Y luego sin tardar nada...

MINGO.

Que digo que soy contento.
¿Tú, Pascuala?

PASCUALA.

Que consiento.

GIL.

¿Y tú, Menga?

MENGA.

Que me agrada.

El *villancico* termina con estos versos, sencillos y graciosos:

Ninguno cierre la puerta
Si Amor viniere á llamar;
Que no le ha de aprovechar.

Hemos visto nacer el drama por diálogos pastoriles y composiciones devotas; atreverse despues á presentar otros asuntos, muy fáciles y sencillos; y ahora vamos á verle aspirando tan temprano á lucir el ingenio, ocultándose con el velo de la alegoría. La última composicion drámatica que contiene el *Cancionero*

de Juan de la Encina es la que *se representó ante el príncipe Don Juan*, probablemente poco tiempo antes de su muerte, acaecida en 1497 [11]; puesto que no vivió sino diez y nueve años, y que el decirse que se representó una composicion dramática en su presencia, parece indicar que seria ya adolescente, tal vez al propio tiempo que le dedicó el mismo Encina su tratadillo de *poética*. Hasta se me ha ocurrido, aunque no tenga datos para afirmarlo, que pudo muy bien esa composicion representarse cuando se celebraron los desposorios del príncipe, en el año de 1496, « con las mayores fiestas y regocijos que jamas se vieron en España, » segun las expresiones de que se vale Mariana: y aun no seria imposible que de haberse representado esa composicion en las bodas del príncipe Don Juan, hubiese nacido luego la voz de que en las bodas de sus padres se habia representado una comedia de Juan de la Encina.

Mas sea cual fuere el valor de estas conjeturas, ya en la citada composicion se percibe el designio del poeta de no emplear meramente humildes pastores, sino algun dios de la fábula: el Amor se presenta divirtiéndose en un soto vedado; sale un pastor y le amenaza; dispárale el Amor una flecha, y cae el zagal herido; acuden otros dos á su socorro, y llegando despues un escudero y preguntando qué es lo que tiene aquel infeliz, respóndenle que mal de amores: concluye luego uniéndose todos para cantar al Amor; pero no existe el *villancico*. En este drama se encuentran pensamientos ingeniosos, expresados con mucha gracia y agudeza: el escudero dice asi:

Mira bien, pastor, y cata
Que el Amor es de tal suerte,

Que de mil males de muerte
Que nos trata,
El peor es que no mata:
Dios nos guarde de su ira;
Mira, mira
Que es Amor tan ciego y fiero,
Que como el mal ballestero
Dicen que á los suyos tira.

Tambien es muy digna de elogio la rara facilidad y fluidez que se advierte en algunos pasages; como cuando el Amor se vanagloría de su fuerza y poder:

Ninguno tenga osadía
De tomar fuerzas conmigo,
Sino quiere estar consigo
Cada dia
En revuelta y en porfía:
¿Quién podrá de mi poder
Defender
Su libertad y alvedrío,
Pues puede mi poderío
Herir, matar y prender?
Prende mi yerba do llega;
Y en llegando al corazon,
La vista de la razon
Luego ciega:
Mi guerra nunca sosiega;
Mis artes, fuerzas y mañas
Y mis sañas,
Mis bravezas, mis enojos,
Cuando encaran á los ojos,
Luego enclavan las entrañas.
Mis saetas lastimeras
Hacen siempre tiros francos
En los hitos y en los blancos,
Muy certeras,

Muy penosas, muy ligeras;
Soy muy certero en tirar
Y en volar,
Mas que nunca nadie fué;
Aficion, querer y fé
Ponerlo puedo y quitar.
Yo pongo y quito esperanza,
Yo pongo y quito cadena,
Yo doy gloria, yo doy pena
Sin holganza,
Yo firmeza, yo mudanza,
Yo deleites, yo tristuras
Y amarguras,
Sospechas, zelos, recelos,
Yo consuelo y desconsuelos,
Yo ventura y desventuras.
Doy dichosa y triste suerte,
Doy trabajo y doy descanso,
Yo soy fiero y yo soy manso,
Yo soy fuerte,
Yo doy vida, yo doy muerte;
Y cebo los corazones
De pasiones,
De sospiros y cuidados;
Yo sostengo los penados,
Esperando galardones.
Hago de mis serviciales
Los groseros ser polidos,
Los polidos mas lucidos
Y especiales;
Los escasos liberales;
Hago de los aldeanos
Cortesanos;
Y á los simples ser discretos,
Y á los discretos perfetos,
Y á los grandes muy humanos.

É á los mas y mas potentes
Hago ser mas sojuzgados;
Y á los mas acobardados
Ser valientes;
A los mudos elocuentes;
Y á los mas botos y rudos
Ser agudos;
Mi poder hace y deshace;
Hago mas cuando me place:
Los elocuentes ser mudos.
Hago de dos voluntades
Una mesma voluntad;
Renuevo con novedad
Las edades,
Y ageno las libertades;
Si quiero, pongo en concordia
Y en discordia;
Mando lo bueno y lo malo;
Yo tengo el mando y el palo,
Crueldad y misericordia.
Doy favor y disfavor
A quien yo quiero y me pago,
Con castigos, con halago,
Con dolor;
Doy esfuerzos, doy temor;
Yo soy dulce y amargoso,
Lastimoso,
Y acarreo pensamientos;
Doy placeres, doy tormentos;
Soy en todo poderoso.
Puedo tanto cuanto quiero;
No tengo par ni segundo;
Tengo casi todo el mundo
Por entero
Por vasallo y prisionero:
Príncipes y emperadores

Y señores,
Perlados y no perlados,
Tengo de todos estados,
Hasta los brutos pastores.

Despues de esta especie de *Prólogo*, sale el guarda del soto, y principia el diálogo del drama.

Por la idea que se ha dado de las composiciones de Juan de la Encina, aparece con evidencia que hizo *varias, de asuntos sagrados y profanos*, como aseguró Lampillas; y que se mostró poco avisado Signorelli, en su *Historia crítica de los teatros*, cuando se atrevió á negarlo, teniéndolo por *fábula*. Serán toscas y sencillas cuanto se quiera; pero no hay duda en que las citadas composiciones son propiamente *dramáticas*, en lengua vulgar, en verso, y *representadas en España antes de espirar el siglo XV*.

Por ese tiempo se compuso tambien la famosa *Celestina*, empezada por Rodrigo Cota, y concluida luego por Fernando Rojas de Montalvan; obra que aunque lleve el título de *tragicomedia* (probablemente por tener alegre curso y desastrado fin) no es propiamente dramática ni hecha para representarse; mas aunque no sea sino una *novela en diálogo*, es forzoso hacer de ella mencion en este escrito, no solo porque encierra todas las semillas del drama, aun cuando no lo sea, sino porque me parece que esa célebre obra, y las muchas que á su ejemplo se compusieron despues, fueron otros tantos pasos ventajosos para la dramática, y no dejaron de tener influjo en el teatro de España, ó por mejor decir, de Europa.

Invencion, interes, caractéres bien descritos, estilo puro y ameno, diálogo natural y fácil, chiste y donaire, (aunque menos comedido y casto que de-

biera) diccion bellísima, esmaltada de modismos familiares y de sales castizas, mil dotes, en fin, tan nuevas como agradables, dieron grandísima fama á esa composicion, apenas nacida: multiplicáronse á porfía las ediciones dentro y fuera del reino; vióse trasladada desde muy temprano á otros idiomas; y su extraordinaria celebridad incitó á muchos ingenios á dedicarse á esa clase de composiciones, que no entraban ciertamente en el terreno del drama, pero que ya tocaban sus límites.

EPOCA TERCERA.

SIGLO XVI.

Un Español llamado Bartolomé de Torres Naharro, cautivo de los Moros y residente en Roma despues de su rescate, compuso en aquella ciudad un libro con el título de *Propaladia*, que él mismo publicó despues en Nápoles, año de 1517, segun la edicion que he visto citada en una coleccion de poesías castellanas, hecha por un autor aleman, y que en mi concepto debió ser la edicion primera. Lo cierto es que aquella obra se imprimió primeramente en Italia; puesto que su autor mismo dice en una especie de prólogo: « Si algun tiempo este mi bajo libro en los altos reinos de la poderosa España perviniere... » Llegó en efecto á ellos, y se reimprimió en Sevilla, año de 1520, aunque con la mala suerte que luego veremos.

Esta antigua obra es muy importante, no solo por contener *las primeras comedias españolas de ese si-*

glo, sino *los primeros preceptos de dramática que se hayan dado en lengua castellana;* porque aunque el bibliotecario Nasarre, y luego Don Casiano Pellicer, hayan atribuido lo mismo á Juan de la Encina, me parece que manifiestamente se equivocaron. Empieza Naharro asentando (como se dijo en otra parte) la *diferencia de la tragedia y de la comedia;* y despues define asi á esta última: « no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputados. »

« La division de cinco actos (dice) no solo me parece buena, sino mucho necesaria, aunque yo les llamo *jornadas*, porque mas parecen descansaderos que otra cosa. » Donde claramente se ve el orígen y el autor de ese nombre, que ha llegado hasta nosotros para denotar las divisiones del drama [12].

En cuanto al número de personas que deban en él admitirse, muéstrase Naharro juicioso, eligiendo por término conveniente desde seis hasta doce; para que « ni sean demasiadas, que engendren confusion, ni tan pocas que parezca la fiesta sorda. »

« El decoro de las comedias (añade con mucha cordura) es como el gobernalle en la nao; el que el buen cómico debe siempre traer ante los ojos: es decoro una justa y decente continuacion de la materia; conviene á saber: dando á cada uno lo suyo; quitar las cosas impropias; usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no haga ni diga actos de señor, ni é converso, y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo con toda la advertencia y modo posible. »

« Cuanto á los géneros de comedias, (continúa) á mí me parece que bastarian dos para en nuestra lengua castellana: comedia *á noticia*, y comedia *á fan-*

tasía: á noticia se entiende de cosa dota y vista en realidad de verdad; á fantasía, de cosa fantástica ó fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea.» Tan antiguo es el orígen de las *comedias históricas*, en que se extraviaron luego tantos buenos ingenios, contribuyendo lastimosamente al desarreglo y atraso de nuestro teatro.

«Partes de la comedia asi mesmo bastarian dos, *scilicet:* introito y argumento. Si mas os parecieren que deben ser, asi de lo uno como de lo otro, licencia se tienen para quitar y poner los discretos.» Se ve por estas palabras, y despues se confirma por las mismas composiciones de Naharro, que él fue el primero que introdujo poner una especie de *introito*, que hiciese las veces del *prólogo* de los antiguos, para exponer el argumento del drama antes que este empezase; costumbre que despues renovó el representante Lope de Rueda y otros, haciéndose muy comunes las *loas* en nuestro teatro.

Torres Naharro hizo varias composiciones dramáticas, que podemos colocar desde principios del siglo XVI hasta el año de 1516, puesto que en el siguiente ya se hallaba el autor en Nápoles, donde las imprimió; y que consta que se habian representado antes en Roma.

Lo que no es fácil de concebir es el empeño de Signorelli, que se muestra indignado y colérico de que supongan los Españoles que comedias como ellas se representasen en la culta corte de Leon X, negando resueltamente que asi sucediese, y llegando á acusar no solo de error, sino de superchería, á los escritores respetables que lo han afirmado. ¿De dónde consta esa noticia? ¿qué pruebas hay de ella? pregunta ese

crítico extrangero; mas si antes de desahogar su bílis con tan duras reconvenciones, hubiera siquiera registrado la obra de Naharro, habria visto claramente en los *introitos* de varias comedias, en el argumento de la *Tinelaria*, en lo que se dice en la *Trophea*, y en mil pasages y alusiones, que aquellos dramas se representaron en Roma, y en reuniones compuestas principalmente de eclesiásticos; y si no queria leer toda la obra, y hallaba mas corto hablar de una sola composicion, como lo hizo, ¿porqué no leyó siquiera las primeras páginas del libro? En una epístola latina en ellas inserta, escrita en Nápoles por aquel mismo tiempo, se dice expresamente que muchas de esas composiciones de Naharro salieron á luz en Roma; y no habiéndose impreso en aquella ciudad, es claro que alude á que alli se representaron: con lo cual concuerda muy bien lo que asegura el mismo autor anónimo, que las comedias de Naharro, primeras que aparecian escritas en lengua castellana, *agradaban mucho á los príncipes de aquella época*, aludiendo probablemente á la corte de Leon X, en que tanto prevalecia el gusto del teatro. Pero aun hay otra prueba muy terminante de que esas comedias se representaron en *Italia*, y cabalmente en *Roma*, donde residió algunos años el autor, hasta que pasó á Nápoles, poco antes de imprimir su obra: asi se expresa él propio: «Asi mesmo hallarán en parte de la obra algunos *vocablos italianos*, especialmente en las *comedias*, de los cuales convino usar, *aviendo respecto al lugar y á las personas á quienes se recitaron.*»

Se ve, pues, con claridad que bajo el pontificado del famoso Médicis *se representaron en Italia comedias españolas*, al mismo tiempo que las primeras de que

puede hacer gala aquella aventajada nacion; y si por ser las de Naharro sobrado libres y desenvueltas, hubiera de ponerse en duda que se representasen por entonces en la corte romana, bastará remitir á Signorelli á las de Maquiavelo y á las del Aretino, que ciertamente se representaron por aquel tiempo, y á las cuales alude Sismondi cuando dice fundadamente: «de sentir es que las costumbres públicas autorizasen entonces en el teatro una licencia tan desvergonzada, que no es posible ni aun dar el análisis de esas comedias.»

En cuanto al mérito de las de Naharro, miradas por el mismo Signorelli con tanto desaire y menosprecio, no lo merecen sin duda; pues aunque muy imperfectas y defectuosas, no dejan de mostrar algunas dotes recomendables; como se verá mejor echando sobre ellas una rápida ojeada.

La *Soldadesca*[13] se reduce á representar una recluta de soldados, semejante á la que se ve en algunos de nuestros sainetes, pintada con verdad y con gracia, pero sin trabazon en las escenas ni verdadero plan dramático. Para dar una idea de los *introitos* de Naharro y de la libertad de que usaba, insertaremos estos versos del de la *Soldadesca*. Sale un villano, y dice al auditorio:

Por probar
Hora os quiero preguntar:
¿Quién duerme mas satisfecho,
Yo de noche en un pajar
O el Papa en su rico lecho?
Yo diria
Que él no duerme todavía
Con mil cuidados y enojos;

Yo recuerdo á mediodía,
Y aun no puedo abrir los ojos.
Mas verán
Que dan al Papa un faisan,
Y no come dél dos granos;
Yo tras los ajos y el pan
Me quiero engollir las manos.
Todo cabe:
Mas aunque el Papa me alabe
Los vinos de gran natío,
Menos cuesta y mejor sabe
El agua del dulce rio.
Yo villano,
Vivo mas tiempo y mas sano
Y alegre todos mis dias,
Y vivo como cristiano
Por aquestas manos mias;
Vos, señores,
Vivis en muchos dolores
Y sois ricos de mas penas,
Y comeis de los sudores
De pobres manos agenas. etc.

Algunos diálogos hay llenos de viveza y malicia cómica, como este entre un fraile y un soldado bisoño:

SOLDADO.

¿Qué habrar?
No os podeis prove llamar
Donde á mí, padre, me veis;
Id con Dios á trabajar,
Que buenos cuartos teneis.

FRAILE.

A mi ver,
Mal haceis en me correr;
Que si bien quereis sentir,

Harto trabaja el comer
Quien lo tiene que pedir.

SOLDADO.

¡Ay dolor!
Escuchad, padre y señor,
¿Quién vos dice aquí el contrario?
Mas estaros ya mejor
La pica que el famolario.

FRAILE.

Ciertamente
Ya Dios, el mundo y la gente
Desprecian nuestros afanes;
Y era poco inconveniente
Renunciar los balandranes.

SOLDADO.

¿Son hurtados?

FRAILE.

No, sino muy bien ganados,
Y no con poco dolor.

SOLDADO.

Juguémoslos á los dados,
Aquí sobre este atambor.

FRAILE.

Bien haria;
Pero á vos no se daria
La culpa de tal pecado.

SOLDADO.

Dejadvos de ipocresía;
Buscad, señor, un ducado:
¿Cómo qué?
No vais vos contra la fé
Del resto, bien que pequeis;
Luego yo os absolveré
Cuantas veces vos querreis;
Y os aviso
Que Dios no quiere ni quiso

Que vivais vos de donaires,
O penseis que el paraiso
Fue hecho para los fraires.

La *Tinelaria* tiene por objeto presentar otro cuadro gracioso, representando la vida licenciosa de los criados de un cardenal, sus borracheras y desórdenes, sus robos y estafas, su murmuracion sempiterna de cuantos entran á visitar al amo etc. El colorido es muchas veces grosero, propio de argumento tan plebeyo, y poco digno del teatro; pero á cada paso despunta el ingenio vivo del autor, presentando diálogos fáciles y sazonados, como el siguiente:

LAVANDERA.

¿Cómo qué?
Pues no ha mas que me casé:
Mira si bien has mentido.
Pues harto estube á la fé
Con el ruin de mi marido.

CREDENCIERO.

Sí querrás:
Dime cuantos años has;
No me niegues la verdad.

LAVANDERA.

Veintidos por Dios no mas
He hecho por navidad.

CREDENCIERO.

Ora pues
No quiero ser descortes;
Pero asi me ayude Dios,
Que creo que ha veintitres
Que dices que has veintidos.

LAVANDERA.

Dí, pues, éa,
Que aquella que en ti se emplea

Se puede contar por loca;
Nunca yo fuí vieja y fea
Sino en tu maldita boca.

Pasando de un extremo á otro, nada menos intentó Naharro que componer una comedia heróica en la *Trophea;* y bien puede decirse que ofreció en esa clase el primer desacertado modelo, harto seguido luego por nuestros dramáticos. El objeto que se propuso fue celebrar los descubrimientos y conquistas de los Portugueses, y aun parece que se representó ante el embajador de ese reino y un lucido concurso [14]. En ella se mezclan toda clase de personas: preséntase la Fama y refiere los triunfos de los Portugueses, y hasta Ptolomeo sale del infierno, absorto al ver tantas tierras nuevamente descubiertas. El rey Don Manuel recibe luego la sumision de los monarcas de tan varios paises, explicándose ellos por boca de un intérprete; preséntanle luego regalos y tributos; andan á revueltas con tan altos personages dos payos y un humilde pagezuelo; y despues aparece Apolo, para predecir las glorias que esperan al hijo de aquel monarca, y la Fama para cantarlas. Se ve, pues, por este breve extracto, que se presenta un nuevo acreedor á la disputada gloria de haber inventado primero en España los *personages alegóricos en el drama;* asi como una prueba evidente de que no fue el primer culpable Juan de la Cueva de haber dado *reyes* y *deidades al teatro cómico;* defecto que con razon le reprendieron sus contemporáneos, de que él parecia lisonjearse, y que imitaron luego los mejores ingenios españoles.

La *Jacinta* ofrece un argumento absurdo y extravagante, echándose de ver en ella el temprano y funesto influjo que han tenido en nuestro teatro las

aventuras y novelas inverosímiles, trasladadas en mala hora á la escena. Una señora principal vive en un castillo: hace que sus criados detengan á los pasageros; salen luego uno á uno, y lamentándose de su suerte, hasta tres; preséntase la caprichosa dama; aspiran ellos á su mano, cual los tres príncipes de la famosa comedia de Moreto; y ella elige uno, quedándose los otros en su compañía como amigos, dispuestos á celebrar la boda.

La *Aquilana* ofrece un plan desatinado; pero se admira en ella, asi como en todas, la gracia nativa del autor (aunque deslucida á veces con indignas chocarrerías) su maestría en la lengua, sembrando sus obras de refranes bellísimos y sales castizas, su facilidad para versificar, y su libre manejo del diálogo. Si en estos primeros ensayos de la dramática española buscamos las prescritas *unidades* (que no parece, al oir á los extrangeros, sino que hemos estado esperando hasta ahora poco, para que ellos nos las enseñen) las hallamos observadas con bastante acierto en algunas de estas antiquísimas composiciones: en esta, por ejemplo, se ve observada la de *accion*, pues aunque median algunos incidentes inverosímiles, se reduce el argumento del drama á si se casará ó no una princesa con su querido; la de *lugar*, no representando la escena sino un jardin de palacio; y la de *tiempo*, que no se extiende fuera del término de veinticuatro ó treinta horas.

El argumento de la *Aquilana* no parece sino de una de nuestras comedias monstruosas, de las que aparecieron mas de un siglo despues: un príncipe disfrazado, que enamora á la hija de un rey; esta, poco recatada y precavida, que le da citas, le envia bille-

tes, y hasta le recibe de noche en un jardin; un criado del novio, enredador y truhan, una criada de la novia, encubridora y desenvuelta; un rey (y nada menos que de Castilla) que sorprende al afortunado galan, y que despues de averiguar por los médicos que adolece de mal de amores, y que ama á su hija, quiere matar á aquel desconocido; las quejas y la desesperacion de los amantes, que anhelan morir á toda prisa; y hasta el feliz desenlace, promovido por el gracioso, que descubre al fin que aquel apenado caballero es no menos que un príncipe de Hungría; todo parece vaciado en los mismos moldes que sirvieron luego á nuestros dramáticos para malgastar tantos y tan preciosos materiales.

Porque sea aun mayor la semejanza, hasta muestra á veces esa comedia de Naharro cierto *tono lírico*, muy agradable y florido, pero impropio de la imitacion dramática: ¿no parece que es un galan de Calderon ó de Moreto el que, aguardando impaciente á sus amores en un jardin, se expresa con esta gala y ternura?

Si me entiendes,
¿Cómo luego no desciendes
A mis voces soberanas,
Y me sueltas ó me prendes,
Y me matas ó me sanas?
Dí, cruel,
¿Sientes tú de este vergel
Algun árbol menear?
Cuantas yervas hay en él
Todas estan á escuchar;
Pues las fuentes
Detubieron sus corrientes,
Porque pudieses oirme;

Las aves que son presentes
No cantan por no empedirme;
Pues el cielo
Todo está que es un consuelo;
Todas las gentes reposan,
Las aves no hacen vuelo,
Los canes ladrar no osan.

Otro argumento de índole semejante, aunque de distinto aspecto, presenta la *Calamita*, de la cual puede tambien decirse que no parece sino que ha servido su trama para tejer luego otras muchas comedias españolas, cubriéndola con seda y matices mas ricos, como lo requeria de suyo el mayor lujo de los tiempos. Un mancebo principal está prendado de una doncella pobre y honrada, que pasa por hermana de un rústico, necio y malicioso; mas ladina que él y mas sagaz, su muger favorece aquellos amores, incitada por el criado del galan, que inventa los enredos y allana los obstáculos. Háblanse los queridos, y celebran al instante la boda; sábelo el padre del novio, y quiere matar á su hijo; pero un viejo labrador, que pasa por padre de la muchacha, descubre que no lo es realmente; sino que aquella niña nació de unos caballeros principales de Sicilia, que anhelaban tener un hijo varon, para perpetuar su casa; y que su propia muger convino en hacer un trueco para conseguir aquel fin. Claro está que despues de tan feliz descubrimiento, el padre se amansa, se ratifica el matrimonio, y todos quedan satisfechos y regocijados.

En esta comedia hay escenas de farsa, como cuando el rústico hace la mortecina; otras licenciosas y hasta indecentes, como las relativas á un escolar que corteja á la muger del necio; y no pocos pasages en

que aparecen confundidas las gracias con las bufonadas. Pero tambien hay diálogos tan rápidos, que no digo yo entonces, pero en el siglo mas adelantado en la dramática honrarian á cualquier autor. Sirva de muestra este, en que el criado insta á la labradora para que entregue una esquela de amores á la novia:

JUSQUINO.

¿Quieres conmigo apostar,
Por mi vida,
Que aunque una vez te despida,
Que á las dos será cortes?
Sino á las dos, á las tres
Dicen que va la vencida.

LABINA.

¡Ay! que es muger tan sabida,
Que á quien quiera
Hará ablandar como cera.

JUSQUINO.

¿No es muger?

LABINA.

Sí, mas honesta.

JUSQUINO.

¿No es muger?

LABINA.

Sí, mas no basta.

JUSQUINO.

Si es muger, no es la primera.

LABINA.

No es cosa en fin hacedera,
Como digo.

JUSQUINO.

Dos brazos llevas contigo,
Que son dinero y amor,
Que bastaria el menor

A prender al enemigo.

¿Ni en qué comedia, por linda que sea, sentaria mal una relacion tan fluida, tan llena de agudeza y donaire como la siguiente, que dice el novio, echando cuentas consigo mismo?

Quien ha de tomar muger
Tome la mas escondida
Para su seguridad,
La que en virtud y en bondad
Fuere criada y nascida:
La mucho en mucho tenida
Por hermosa
Esta diz que es peligrosa;
La muy sabida, mudable;
La muy rica, intolerable;
Soberbia la generosa;
La cumplida en cualquier cosa
Y acabada
Menos que todas me agrada;
Porque segun mi pensar,
Mala cosa es de guardar
La de todos deseada.

El argumento de la *Serafina* es no solo inverosímil y absurdo, sino que tiene sobrados visos de repugnante y odioso: un caballero español, de relajada vida, se casa por obedecer á su padre con una dama de Italia; mas habiendo dejado una querida en Valencia, á la que habia dado palabra y mano de esposo, llega esta, despierta la antigua pasion, y coloca al amante en el mas duro aprieto: ¿qué hará con dos mugeres? La Valenciana propone el modo mas sencillo de cortar el nudo, que es matar á una de las dos; y el dócil amante se resuelve, ya se ve, á quitar

de en medio á la que menos quiere. ¡pobre Italiana! Mas afortunadamente para ella, un ermitaño interviene en todo este negocio; y mientras está el otro indeciso, y se cruzan algunos obstáculos, llega como caido del cielo un hermano del mal caballero, con la feliz circunstancia de que amaba mucho tiempo habia á la señora italiana, y se da por muy contento de que se la ceda su hermano, despues de protestarle, como era natural, que no estaba consumado el matrimonio. Ya se ve en este drama un modelo de esos insípidos *segundos galanes*, tan comunes en nuestras antiguas comedias, que siempre estan prontos á casarse con la que *el primero* desecha, sin mas causa ni motivo que sacar de apuro al poeta; y no menos es de notar la persona del criado, astuto y truhan, que interviene en todo el enredo, y que tambien parece haber servido de tipo á tantos como se ven en nuestro antiguo teatro. Lope de Vega se lisonjeó, en un prólogo dirigido á su amigo Montalvan, de haber sido el primero que hubiese introducido en la comedia la figura del donaire, conocida en España bajo el nombre de *gracioso;* pero leyendo las composiciones de Torres Naharro, se ve que esa invencion es casi tan antigua como nuestro teatro.

Si el plan de la *Serafina* es disparatado y absurdo, no lo es menos la extravagante idea del autor, que por lucir su conocimiento en varias lenguas, y su facilidad para versificar con rima en todas ellas, hizo que en esta comedia hablasen los interlocutores cuatro idiomas: español el caballero y su criado; Serafina y su criada valenciano; la otra esposa y su doncella italiano; y el ermitaño y un estudiante latin: afortunadamente que en esta nueva torre de Babel, aunque

cada uno hablase distinta lengua, todos se entendian á las mil maravillas.

Signorelli ha condenado justamente este despropósito, y para dar una idea de las comedias de Torres Naharro, que él califica de despreciables, se ha atenido únicamente á esta, y aun la ha presentado desnuda de todo ornato, para que aparezca mas horrible su monstruoso esqueleto. ¿Mas este modo de criticar una obra, es por ventura bastante imparcial y justo? Pues en ese malísimo drama hay escenas tan primorosas, que parece que en ellas se descubre la mano, no de un principiante inexperto, sino de un maestro consumado. En la jornada primera Floristan sabe la llegada de Serafina, la cual le manda llamar, y consulta él con su criado lo que deberá hacer, contribuyendo con este diestro diálogo á la *exposicion* del argumento:

FLORISTAN.

Valme la vírgen María!
Y esta salsa me aguardaba!
Una que no me estimaba
Ni jamas verme queria,
Una que como me via
Siempre la ví rostrituerta,
Que me cerraba la puerta
Y en la cara me escupia!...
O fortuna, ¿qué me quieres?
Hermana de la muger,
Ambas dais por un placer
Mezclados mil desplaceres.

LENICIO.

Señor, no te desesperes;
Que de todo lo que fundo,
La peor gente del mundo
Somos hombres y mugeres.

FLORISTAN.

Por tu fé, pues que te obliga
La voluntad que te tengo,
Si delante della vengo,
¿Qué será bien que la diga?

LENICIO.

Si no rescibes fatiga,
Pues consejo me pediste,
Díme qué le prometiste
El tiempo que fue tu amiga.

FLORISTAN.

Tú sabrás, sin que te mienta,
Que le vine á prometer
De tomarla por muger,
Cuando ella fuese contenta:
Quiso mas vivir esenta
Que no servirse de mí;
Lo qual yo le requerí
De una vez hasta cincuenta.

LENICIO.

Por eso no hayais temor:
De aquí á ciento y un año,
Pues no te quiso su daño,
Viva con este dolor:
Mas respóndeme, señor,
¿Consumiste el matrimonio?

FLORISTAN.

Y aun consumí el patrimonio,
Que ha sido mucho peor.

LENICIO.

Pues alégrame ese gesto;
Harás mejor de advertir
Si hay algo por consumir,
Y consumámoslo presto.

Despues dice el criado á su amo que debe mostrarse tibio, para encender mas y mas la pasion de Serafina,

y nos parece descubrir ya en sus razones un asomo de lo que dice Polilla á su señor en la comedia de *El desden con el desden:*

LENICIO.

¿Mas sabes como será?
Escucha mi parecer:
Ella te manda buscar
Y buscará todavía,
Yo digo que bastaria
Que te dejases hallar;
Y con buen disimular
Llegaras á ver qué quiere,
Y entonces como dijere
Tú le puedes replicar.
Mas vé con tal discrecion,
Y acuérdate siempre desto,
Que no te vea en el gesto
Lo que va en el corazon:
Que mugeres quantas son
Son vivas como centellas;
Que en ver que penan por ellas,
Luego toman presuncion.

FLORISTAN.

Nunca tú mayor verdad
Me dejiste hasta agora,
Que ahora sé que esta traidora
Es de aquesa calidad:
Mientra tube su amistad,
Quando mas penar me via,
Entonces se engrandecia
Con mayor esquividad.

Tambien nos recuerda una escena del mismo gracioso, en la citada comedia de Moreto, otra de la *Serafina*, en que preguntando esta dama al criado cómo

es la nueva esposa de su amo, contesta él con esta malicia y donaire:

Señora, por concluir,
Sé que no me quieres mal;
Yo te quiero ser leal,
Aunque sopiese morir.
Tú puedes en fin sentir
Que aquesta dama que digo
No es moza para contigo,
Ni te merece servir:
Porque ayer yo levantéme
Con gana de conocella;
Voto á Dios que fuí á vella,
Pero que en fin espantéme:
Vestida de un alhareme,
Que era rico para enxalmo,
Con una nariz de un palmo,
Y una boquita de un xeme.
No sé como por mejor
Alzé los ojos por casa;
A la fé estaba mas rasa
Que la de un esgremidor:
¿Quieres saber por mi amor
Qué era toda su bajilla?
Dos jarros y una escudilla,
Y un peine y un asador.

Los graciosos de nuestras comedias siempre andan á caza de las criadas, y remedando los amoríos de sus señores, con la diferencia de que estos son todos valientes, y los escuderos cobardes, para hacer reir al público con su miedo: pues no de otra suerte Lenicio, en la comedia de Torres Naharro, enamora á la criada de Serafina, y no atreviéndose á pelear con un

rival, tiene consigo mismo este coloquio, lleno de gracejo y fuerza cómica:

Pudiera el diablo ayudarme
Contra aquel que me hirió,
Como lo tomase yo
Dó pudiera aprovecharme:
No tanto por consolarme,
Cuanto por esta traidora,
Que me dice cada hora
Que no soy para vengarme.
Cara á cara no me atrevo,
Porque es muy diestro el bellaco;
Despues yo soy algo flaco,
Y en el arte muy mas nuevo:
Tambien contino rellevo,
Ser desdichado es gran tacha;
Cumpliera con la borracha,
Que haria lo que debo.
¡Oh! gran remedio he hallado
Para esta mala muger:
Quiérole hacer creer
Que lo dejo maltratado;
Y que nos hemos topado
Yo solo y él y otros dos,
Y que á todos, voto á Dios,
Los he corrido y lijado.
Yo entraré muy de corrida,
La cara toda sudando,
Porné la capa arrastrando,
Haré la vayna perdida;
Y daré cualque herida
A algun perro de pasada,
Irá sangrienta la espada,
Y esto me dará la vida.

He dejado para la última la *Ymenea*, ya por ser,

en mi juicio, la mas arreglada de las de Naharro, y ya porque muestra tal semejanza con nuestras comedias del siglo XVII, que sorprende y admira. La *accion* se reduce al casamiento de Ymeneo con Febea; el *tiempo* de su duracion se limita á veinticuatro horas; y aun para eso, el de cada acto no excede el preciso de la representacion, repartiéndose el restante en los intermedios; y todo el drama pasa en una misma calle, excepto el último acto, que se ve claramente que debe verificarse dentro de la casa de la novia: los obstáculos que se oponen al matrimonio, y mantienen incierto el desenlace, provienen (como en *No puede ser el guardar una muger*, y en otras mil comedias españolas) de la oposicion de un hermano, pundonoroso y valiente.

La *exposicion* es buena, y recuerda varias de nuestro antiguo teatro, como la de *El amo criado*, y otras muchas: preséntase Ymeneo rondando la calle de la novia, acompañado de sus criados; y por medio de un diálogo natural se entera el público de sus proyectos y del inconveniente que los estorba: retíranse luego; y se ve aparecer el marques, que sale con un page, cuidadoso del honor de su hermana.

En el segundo acto sale el novio á echar una música á su querida; muéstrase ella á la ventana; y entablan ambos un diálogo tan bello, que es difícil concebir como pudo escribirse en la tierna infancia del arte:

FEBEA.

Bien me podeis perdonar,
Que cierto no os conocia.

YMENEO.

¿Pues me teneis en olvido?

FEBEA.

En otro mejor lugar
Os tengo yo todavía,
Aunque pierda en el partido.

YMENEO.

Yo gano tanto cuidado,
Que jamas pienso perdello,
Sino que con merescello
Me parece estar pagado;
Pues padezco
Menos mal del que merezco.

FEBEA.

Gran compasion y dolor
He de ver tanto quejaros,
Aunque me place el oiros;
Y por mi vida, señor,
Querria poder sanaros
Por tener en qué serviros.

YMENEO.

Ojalá pluguiese á Dios
Que quisiereis qual podeis;
Porque mis males cureis,
Que esperan á sola vos.

FEBEA.

Dios quisiese
Que en mí tal gracia cupiese.

YMENEO.

Esa y todas juntamente
Caben en vuestra bondad;
Pues os hizo Dios tan bella;
Pero de esta solamente
Tengo yo necesidad,
Aunque soy indigno de ella.

Al fin se resuelve el novio á proponerle que á la noche

siguiente mande abrirle la puerta; y concluye asi el diálogo:

FEBEA.

¡Dios me guarde!

YMENEO.

¿Qué, señora?
¿Revocaisme ya el favor?

FEBEA.

Sí; porque no me es honor
Abrir la puerta á tal hora.

YMENEO.

No son esas
Vuestras pasadas promesas.

FEBEA.

¿Pues cómo quereis que os abra?
Que en aquellos tiempos tales
Los hombres son descorteses.

YMENEO.

Señora, no tal palabra:
Si quereis sanar mis males,
No busqueis esos reveses:
Ya sabeis que mis pasiones
No me mandan enojaros,
Y no debeis escusaros
Con escusadas razones,
De tal suerte
Que me causeis nueva muerte.

FEBEA.

No puedo mas resistir
A la guerra que me dais,
Ni quiero que me la deis:
Si consentis de venir,
Yo haré lo que mandaís,
Siendo vos el que debeis.

YMENEO.

Devo ser siervo y cativo

De vuestro merecimiento;
Y asi me parto contento
Con la merced que recibo.

FEBEA.

Id con Dios.

YMENEO.

Señora, quede con vos.

Clareaba ya el dia al tiempo de irse el novio; y no lo hizo tan presto, que no le descubriesen el marques y su criado, los cuales sospechan que volverá á la noche siguiente, y se disponen á sorprenderle; dando con esto lugar á que crezca la inquietud de los espectadores, que han oido la cita de los dos amantes.

El acto tercero de esta comedia es enteramente episódico é inútil: el poeta no pudo extender bastantemente la trama de la accion, y atenido á la *necesaria* division en cinco actos, como él la llamó, tuvo á la cuenta mas escrúpulo de faltar al rígido precepto de Horacio que de echar á perder su comedia, llenando un acto entero con los amores de criados y pages.

En el acto cuarto se supone que ha llegado la otra noche: sale el novio, entra solo en la casa, y deja á sus dos criados en la calle, para que le guarden las espaldas: ¡precaucion inútil! Ellos no tienen amor, y sí muchísimo miedo; se asustan hasta de su sombra; y lo único á que estan resueltos es á tirar las armas, como embarazosas para correr. Pronto les llega la ocasion de lucirla: pues mientras dicen chistes y gracias, llegan muy serios el marques y su page, acometen á los tímidos escuderos, y ellos en su huida dejan caer una capa; por cuya prenda reconoce el marques quienes son, sospechando que el novio ha entrado en casa de su hermana; y dispónese á vengar

con la muerte de ambos el agravio de su familia.

En el acto quinto aparece el marques colérico y furioso, pronto á matar á su hermana; pero con la prudente prevencion de *Otelo*, aconsejándole que antes se ponga bien con Dios; ella no se muestra muy dispuesta á tan santa obra, antes bien dice algunas liviandades, ratifica su amor, jura que su pundonor no ha sido empañado; y próxima á morir, tiene tranquilidad y ánimo para ensartar una relacion hinchada y sutil, cual pudiera hacerlo la dama mas entonada de nuestro antiguo teatro:

Sientan las gentes mi mal
Por mayor mal de los males,
Y todos los animales
Hagan hoy nueva señal,
Y las aves
Pierdan sus cantos suaves,
La tierra haga temblor,
Los mares corran fortuna,
Los cielos no resplandezcan,
Y pierda el sol su claror,
Tórnese negra la luna,
Las estrellas no parezcan,
Las piedras se pongan luto,
Cesen los rios corrientes,
Séquense todas las fuentes,
No den los árboles fruto,
De tal suerte
Que todos sientan mi muerte.

Por fortuna no se verifica esta: viendo el lance tan apurado, sale el novio, que se habia ocultado al principio, manifiesta quien es, pide la mano de Febea, se la otorgan, como es natural; y para que no haya un casamiento solo (lo cual ya entonces parecia poco

en el teatro español), se casa tambien el criado con la criada: ¿qué falta, pues? Nada: que el novio salga para llevar á su casa á la novia, y que todos canten versos al triunfo del amor, que tales milagros sabe hacer en el pícaro mundo.

Me he detenido mas de lo que quisiera en hacer el análisis de las comedias de Torres Naharro, no solo por ser *las primeras españolas, compuestas en el siglo XVI*, y en el nuestro muy raras y poco conocidas; sino porque me parece curioso é importante, en nuestra historia literaria, ver como despuntaba en nuestro teatro, niño todavía por decirlo asi, el mismo carácter, las mismas inclinaciones, y las mismas prendas buenas y malas que desplegó luego en su adolescencia y en su edad viril. Esas rondas y galanteos, esas doncellas enamoradas y fáciles, esos criados astutos y encubridores, esos padres y hermanos, terribles al principio, y que luego se amansan al mirar su honor empeñado, esos argumentos tantas veces repetidos en nuestra escena, los vemos ya ensayados en época tan remota; y si por una parte disminuyen el mérito de la invencion, que pudiera atribuirse á poetas posteriores, tambien por otra disminuyen el peso de una inculpacion, con que justamente se les reconviene: hicieron mal, no tiene duda, en presentar tales argumentos, mas agradables al gusto que provechosos á la moral; ¿pero cómo se ha podido afirmar y repetir tantas veces, que pintaban de fantasía, y que no retrataban las costumbres de su tiempo?...

Despues de Torres Naharro no hallamos en algunos años ningun otro dramático, hasta llegar á Cristóbal de Castillejo, secretario que fue del emperador

Don Fernando, hermano de Cárlos V. Sábese ciertamente que ese ingenioso poeta compuso comedias; pero ni puedo decir cuáles fueron, ni en qué año se publicaron: pues en varias ediciones distintas que he hallado en las bibliotecas de Paris, estan sus obras *corregidas* y *enmendadas,* y faltan las dramáticas. En la dedicatoria de una de sus poesías se ve claramente que el autor se hallaba en Alemania por los años de 1528; y de otra composicion puede inferirse que tambien se hallaba en aquellos paises en el año de 1540; mas desde luego ocurre la duda de si compondria sus dramas estando fuera del reino, ó despues de su vuelta á España, y antes de entrar en un monasterio, como lo hizo al cabo de su vida[15].

En cuanto á sus comedias, nuestros eruditos han dado de ellas noticias muy escasas: Don Luis Velazquez, en sus *Orígenes de la poesía española*, las supone excelentes, aunque sobradamente libres, y sin expresar ni los títulos de las otras, cita únicamente la *Constanza*, como existente M. S. en la real biblioteca del Escorial; pero sabiendo que un representante, llamado Gaspar Vazquez, compuso por aquellos tiempos una comedia, intitulada tambien *Constanza*, impresa en Alcalá en 1570, me ha ocurrido la duda de si será la misma, atribuida equivocadamente á Castillejo. Don Blas Nasarre, en su *Prólogo á las Comedias de Cervantes*, habla de las de esotro poeta, como si las hubiese visto; y afirma que eran del género satírico, llenas de buenas prendas, aunque no poco lascivas. Y por la idea que dan de aquel autor sus demas obras, preciso es dar crédito á ese dictámen: Castillejo poseia perfectamente su lengua, y la manejaba con mas pureza que Torres

Naharro; le llevaba tambien ventaja en versificar, siendo el que mas sobresalia en las antiguas coplas castellanas; tenia no solo chiste y donaire, sino cierta malicia cómica, que se percibe en sus sátiras; era muy diestro en presentar los vicios ridículos; el trato con personas cultas y su introduccion en la corte le colocaban en situacion á propósito para observar el manejo de las pasiones y los varios cuadros de la sociedad; aparece muy hábil en el diálogo, como se echa de ver en su aficion á dar por ese medio un aspecto dramático á varias de sus composiciones: en una palabra, poseia Castillejo muchas de las principales dotes que deben adornar á un poeta cómico; y no tiene duda, aunque no se pueda formar á ciegas una idea cabal de sus comedias, que debieron mostrar mil gracias y primores: por lo cual es sumamente de lamentar que, en vez de suprimir en ellas lo que fuese realmente ofensivo de la honestidad y decoro, se prefiriese, á lo que se deja entender, prohibir aquellos dramas, privando á nuestra lengua de un rico tesoro de frases y modismos familiares, y á nuestra dramática de tan importantes ensayos.

Con este motivo es forzoso hablar en este lugar de una circunstancia notable, única que puede explicar un fenómeno en nuestra historia literaria, que á primera vista parece muy singular y extraño: hemos visto dramas sencillos desde fines del siglo XV; otros mas adelantados á principios del siguiente; y antes de mediados de este ya existian probablemente algunos de Castillejo: ¿en qué consiste, pues, que en esa época se olviden los dramas anteriores, se borren hasta sus vestigios, y veamos otra vez á nuestra dramática cejar hasta el punto de donde partió, y

presentar el raro espectáculo de una segunda infancia[16]?... La explicacion no es muy difícil: las composiciones de Juan de la Encina se representaron en el palacio real ó en casa de unos grandes; pero no parece que se representasen en ningun teatro público, ni que por lo tanto pudiesen hacerse populares: las comedias de Torres Naharro se representaron en Roma, imprimiéronse en Nápoles, y si bien llegaron á España y se imprimieron en Sevilla (en la imprenta de Cromberger, año de 1520), fueron prohibidas inmediatamente por la Inquisicion. *Esta sola circunstancia atrasó por espacio de medio siglo nuestra dramática;* pues he hallado la copia del auto en que se levantó esta prohibicion, que no fue expedido hasta el mes de agosto de 1573, y cabalmente al mismo tiempo en que se alzaba la prohibicion puesta por el mismo tribunal á las obras de Castillejo, permitiendo reimprimirlas con mutilaciones y enmiendas. No es pues de extrañar que con tan severa providencia escaseasen mucho tales escritos, poco y no sin riesgo leidos, y que quedasen largo tiempo como un tesoro enterrado, sin ningun provecho para la nacion.

Tampoco fueron de mucha utilidad para su teatro, aunque sumamente laudables, los esfuerzos que desde principios de aquel siglo y durante todo su trascurso hicieron varios humanistas, para trasladar á España las riquezas de Grecia y Roma: servian, es verdad, estos ensayos para satisfacer la aficion de los literatos, y presentar á los poetas originales y modelos; pero estos dramas, que Luzan apellida con razon *eruditos*, no tenian de españoles sino estar escritos en castellano, y no podian satisfacer el gusto y el anhelo de la nacion, porque no retrataban sus cos-

tumbres: asi no creo que llegaran á representarse, ni que hubiesen tenido éxito, aun cuando los hubiesen puesto en las tablas. En cuya clase de composiciones merecen mencion particular la temprana traduccion del *Amphitrion* de Plauto, hecha por Villalobos en 1515, la que poco despues hizo con mas acierto el maestro Fernan Perez de Oliva, presentándola como *muestra de la lengua castellana;* las comedias del mismo autor latino, que aparecieron vertidas á nuestra lengua, á mediados de aquel siglo; y las comedias de Terencio y el *Pluto* de Aristóphanes, traducidas despues por el célebre Simon de Abril, con diccion mas pura y correcta que clara y sazonada.

A pesar, pues, de los esfuerzos de tales literatos, poco provechosos por su misma naturaleza, y de los de nuestros primeros dramáticos, inutilizados por tan aciagas circunstancias, volvió á quedar nuestro teatro, *hasta mediados del siglo XVI*, en un estado completo de miseria y abandono; y aun da pena saber que, en la época mas floreciente de nuestra poesía, y en la misma corte en que tal vez se hallaba Castillejo, se representó con mucha pompa en el año de 1548 una comedia de Ariosto, con ocasion de las bodas de una infanta.

Por lo tocante al pueblo, encerradas unas obras dramáticas en los archivos de la Inquisicion, y otras en las bibliotecas de los literatos, tuvo que entregarse á la diversion grosera de juglares y de truhanes, que le divertian con relaciones ó diálogos llenos de bufonadas: ello no tiene duda que por ese tiempo se componian y representaban unos dramas tan toscos, que merecian el nombre de *farsas*, con que se apellidaban. Don Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico so-*

bre la Comedia, cita una de ellas en verso, insulsa y despreciable, impresa en 1530, y cuyo solo título y argumento indican lo que podia ser: «La farsa sobre el matrimonio: es para representarse en bodas, en la cual se introducen un pastor y su muger, y su hija Mencía desposada, un fraile y un maestro de quebraduras. Es obra muy apacible y provechosa.» ¡A estado tan vergonzoso hallábase reducido el drama [17]!

Semejantes á la farsa citada por Pellicer debieron de ser las demas de aquella época; y se tuvo por dicha singular que las sacase de mantillas Lope de Rueda, famoso representante *que floreció á mediados del siglo XVI;* de quien dice en una de sus cartas el célebre Antonio Perez *que era el embeleso de la corte de Felipe II;* y á quien se reputa como padre de la comedia popular en España [18]. Refiriéndose á él Agustin de Rojas, en su *Viage entretenido*, se expresa en estos términos:

Digo que Lope de Rueda,
Gracioso representante
Y en su tiempo gran poeta,
Empezó á poner la farsa
En buen uso y órden buena;
Porque la repartió *en actos*,
Haciendo *introito* en ella,
Que agora llamamos *loa*,
Y declaraba lo que eran
Las marañas, los amores etc.

Conviene repetir, antes de pasar adelante, que el testimonio del citado Rojas tiene mucho peso en estas materias: era muy avisado, autor y representante, y poco posterior á Lope de Rueda, á quien probablemente alcanzaria en vida: asi son muy apreciables y dignas de crédito las noticias que dejó sobre el esta-

do del teatro y de su profesion por aquellos tiempos; pero nótese que el drama habia vuelto tan atras, que hasta celebra Rojas á Lope de Rueda como si hubiese introducido la division del drama *en actos*, y el uso de las *loas;* cosas ambas muy anteriores, como ya se ha dicho.

Mas si no tuvo noticia ese autor de las composiciones de Torres Naharro, no sucedió lo mismo al librero Timoneda, que imprimió en 1567 las obras de Lope de Rueda, su contemporáneo y amigo; pues al aludir en un soneto á que ese ingenioso representante contribuyó á enseñar á los Españoles la comedia, tiene cuidado de asociarle como compañero á Torres Naharro:

Guiando cada cual su veloz rueda,
A todos los Hispanos dieron lumbre
Con luz tan penetrante de este carro:
El uno en metro fue Torres Naharro;
El otro en prosa, puesto ya en la cumbre,
Gracioso, artificial, Lope de Rueda.

Pero como este último fue tan famoso, y las obras del otro habian quedado oscurecidas, no es extraño que hasta el célebre Lope de Vega afirmase en uno de sus prólogos, aun no muy entrado el siglo XVII: «Que las comedias no eran mas antiguas que Rueda, á quien oyeron muchos que hoy viven[19].»

Sobre el tiempo en que ese representante compuso sus sencillos dramas, baste saber que habia muerto en el citado año de 1567; que en el de 1558 representó en Segovia, como asegura el historiador Colmenares; y que por la misma época le vió en aquella ciudad ó en alguna otra de Castilla el célebre Cervantes, siendo aun niño. Las expresiones con que este lo

refiere, en el *Prólogo de sus comedias*, son muy naturales y graciosas, y merecen copiarse, porque dan idea de lo que era en aquel tiempo el teatro: «Tratóse tambien (dice) de quien fue el primero que en España las sacó de mantillas (las comedias) y las puso en toldo, y vistió de gala y apariencia. Yo, como el mas viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varon insigne en la representacion y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla, y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro. Fue admirable en la poesía pastoril; y en este modo, ni entonces ni despues acá ninguno le ha llevado ventaja: y aunque, por ser muchacho yo entonces, no podia hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos, que acreditasen esta verdad. En tiempo de este célebre actor español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos, guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras, y cuatro calzados, poco mas ó menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos ó tres pastores y alguna pastora [20]. Aderezábanlas ó dilatábanlas con dos ó tres entremeses, ya de negra, ya de rufian, ya de bobo, y ya de Vizcaino; que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacia el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse... No habia en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, á pie ni á caballo. No habia figura que saliese ó pareciese salir

del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componian cuatro bancos en cuadro, y cuatro ó seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles ó con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte á otra, que hacia lo que llaman vestuario, detras de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algun romance antiguo.»

Agustin de Rojas presenta un cuadro muy parecido al anterior, respecto de lo que eran las comedias y el aparato teatral en tiempo de Lope de Rueda:

Y todo aquesto iba en prosa
Mas graciosa que discreta.....
Tañian una guitarra,
Y esta nunca salia fuera,
Sino dentro y en los blancos,
Muy mal templada y sin cuerdas.
Bailaba á la postre el bobo,
Y sacaba tanta lengua
Todo el vulgacho, embobado
De ver cosa como aquella.
Despues, como los ingenios
Se adelgazaron, empiezan
A dejar aqueste uso;
Reduciendo los poetas
La mal ordenada prosa
En pastoriles endechas:
Hacian *farsas de pastores*,
De *seis jornadas* compuestas,
Sin mas hato que un pellico,
Un laud, una vihuela,
Una barba de zamarro,
Sin mas oro ni mas seda.

Las obras dramáticas de Lope de Rueda que han llegado á nosotros son cuatro comedias, dos coloquios pastoriles, y siete pasos para intermedios [21]: composiciones todas muy sencillas y escasas de interes, pero de diálogo fácil, de diccion pura, y dotadas de cierta gracia nativa, que debia realzar mucho en el teatro la verdad y donaire con que su mismo autor las representaba. Es extraño que siendo poeta, y tan aventajado en el género pastoril, (como se infiere del citado testimonio de Cervantes y de otro de Lope de Vega, en la *Dedicatoria* de la parte XIII de sus comedias) no añadiese á sus breves dramas el artificio de la versificacion, que les hubiera añadido tanto encanto; pero los mas de los autores que hablan de él solo aluden á composiciones suyas dramáticas *en prosa;* y no recuerdo ninguno que dé á entender lo contrario, excepto Juan de la Cueva, cuando dice en su *Ejemplar poético*, celebrando el uso general á que se brindaba el antiguo metro castellano:

> Él singular en gracia, el ingenioso
> Lope de Rueda, el cómico tablado
> Hizo ilustre *con él* y deleitoso.....

y Don Pedro Estala que, en su *Discurso sobre la comedia antigua y moderna,* cita una farsa de Lope de Rueda (existente entre los MSS. de la Biblioteca de los Estudios Reales de Madrid) en que se hallan *diálogos de coplas de pie quebrado.*

En tiempo de Lope de Rueda, andaban las compañías de cómicos errantes de pueblo en pueblo, no de otra suerte que las que ahora llamamos *de la legua;* pero una vez asentada la corte en Madrid, por los años de 1561, esta circunstancia debió contribuir

al establecimiento y mejora de los teatros; y efectivamente el año despues de la muerte de Lope de Rueda, ya consta con certeza que habia *corrales de comedias* en la citada villa.

Por la misma época que Lope de Rueda hubo muchos representantes, mas ó menos célebres, como Alonso de Vega [22], y otros; los cuales no eran meramente actores, sino *autores* (cuyo nombre ha llegado hasta nuestros dias, para denotar el principal ó cabeza de una compañía cómica) y por la propia causa solian tambien apellidarse *maestros de hacer comedias.* Bien merecian este nombre; pues eran los únicos que abastecian el teatro de composiciones, sobradamente sencillas y escasas de mérito, pero dotadas ya de chiste y gracia; produciendo con esos ensayos dos notables ventajas: la de allanar el terreno á otros ingenios de mas brio, que habian de sucederles mas ó menos tarde, y la de aficionar al pueblo á las representaciones dramáticas, alejándole de diversiones mas groseras.

Creció tanto y tan en breve el gusto de los Españoles al teatro, que no solo cundieron y se aumentaron mucho las compañías cómicas (de las que cuenta Rojas no menos que *ocho* especies, como existentes en su tiempo, distinguiéndose cada cual con un nombre extraño y ridículo); sino que por los años de 1579 hallamos ya en Madrid una célebre compañía de cómicos italianos, capitaneada por un tal Ganasa, que vino á hacer su agosto en España, y que quedó tan contenta, que volvió despues á la rebusca.

Hasta esta época no hallamos ningun literato ó poeta que compusiese comedias; y asi puede afirmarse que por espacio de *treinta años,* poco mas ó menos,

(empezando á contarlos desde mitad del siglo, en que floreció Lope de Rueda) estuvo el teatro español encomendado exclusivamente á representantes; sin que recuerde otra excepcion notable sino la de Juan de Malara, célebre maestro de humanidades en Sevilla, que merece particular mencion por varias circunstancias.

El mismo dice en su *Philosophía vulgar* que compuso una comedia en latin, y la misma *en romance*, representada en las escuelas de Salamanca el año de 1548, intitulada *Locusta:* de cuyas palabras puede inferirse que ese literato ensayó por aquella época enriquecer á su patria con composiciones cómicas, siguiendo probablemente como pauta las de los antiguos, segun parece deducirse de la profesion del autor y aun del título mismo de la citada obra.

Tambien es digno de elogio por lo que de él dice Rodrigo Caro, en sus *Claros varones de Sevilla:* «usaban por aquel tiempo por España representar comedias en prosa, y yo tuve un libro de ellas, que imprimió Lope de Rueda; mas de Joan de Malara, *para imitar los antiguos poetas cómicos, hay la primera comedia que hizo, que se representó en España en verso toda....*» Cuyas expresiones confirman que, *á mediados del siglo XVI*, se representaban comedias en España; que las de Rueda y otros representantes estaban escritas *en prosa;* pero que Malara se propuso mejorar el teatro, imitando á los antiguos, á cuyo fin compuso una comedia *en verso*, que se creia *la primera* de esa clase que se hubiese visto en las tablas.

Mas como puede decirse, hablando en general, que la comedia española estaba por esa época en manos de representantes, en las cuales (segun la enér-

gica frase de Don Nicolas Antonio) aparecia *arrastrándose por el suelo y balbuciente*, no es extraño que le costase trabajo salir de su larga infancia, á pesar de los laudables esfuerzos que hacian esos autores para adelantarla algun tanto y levantarla á mayor auge. Cervantes cita, despues de Lope de Rueda, á otro representante llamado «Navarro [23], natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufian cobarde. Este levantó algun tanto mas el adorno de las comedias, y mudó el costal de vestidos en cofres y en baules: sacó la música, que antes cantaba detras de la manta, al teatro público: quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, é hizo que todos representasen á cureña rasa, si no era los que habian de representar los viejos ú otras figuras que pidiesen mudanza de rostro: inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas etc.»

Tan célebre debió de hacerse este Navarro, no tanto por sus comedias (las cuales no sé que existan, asi como tampoco las de varios representantes de aquella época) cuanto por la mejora y lujo de la escena, que el cronista Rodrigo Mendez de Silva llegó á decir: «Luego Pedro Navarro inventó los teatros.» A lo cual aludió tambien Agustin de Rojas, en una *loa*, poniendo en boca de uno de los interlocutores: «Un Navarro, natural de Toledo, se os olvidó, *que fue el primero que inventó teatros;*» añadiendo luego otro interlocutor: «Y Cosme de Oviedo, aquel autor de Granada tan conocido, que *fue el primero que puso carteles.*» No he querido omitir esta última noticia, ya por ser curiosa, y ya por redundar en elogio de un paisano mio.

Ni se reducian ya las composiciones á meros diálogos sencillos ó farsas de pastores; sino que se pasó despues á ensayar asuntos amorosos; Rojas pinta con mucha ingenuidad este progreso:

Y en efecto poco á poco
Barbas y pellicos dejan;
Y empiezan á introducir
Amores en las comedias:
En las cuales ya habia dama,
Y un padre que aquesta cela,
Habia galan desdeñado,
Y otro que querido era,
Un viejo que reprendia,
Un bobo que los acecha,
Un vecino que los casa,
Y otro que ordena las fiestas.
Ya habia saco de padre,
Habia barba y cabellera,
Un vestido de muger,
(Porque entonces no lo eran,
Sino niños) etc.

No creo tampoco deber omitir que, aun en manos de los representantes, ya empezó á tomar la comedia española el torcido rumbo que tanto la extravió luego: en un siglo en que el espíritu guerreador acompañaba siempre al galanteo, cosa natural era que á los requiebros y amoríos sucediesen en breve triunfos y cuchilladas; y que los autores se empeñasen en representar en el teatro sucesos y hazañas, impropios de la escena cómica, pero que lisonjeando las pasiones y el gusto de la nacion, excitaban vivamente la curiosidad, cautivaban la atencion, y daban á sus autores no menos renombre que ganancia. Pellicer menciona, en su citada obra, los títulos de varias com-

posiciones que se conservan todavía, hechas por representantes de los que nombra Rojas; y entre ellas se hallan algunas con títulos tan pomposos como los siguientes :—*Dido y Eneas, ó el mas piadoso Troyano,* —*El gran prior de Castilla*,—*La lealtad contra su rey,* —*El Portugues mas heróico, y Rey Don Sebastian*,— *El sol á media noche, y las estrellas á mediodía*, —*La toma de Sevilla por el Santo Rey Fernando*, —*El honrado con su sangre*, —*El valiente negro en Flandes, Don Juan de Alba, etc.* ¿Quién creeria, si viese únicamente impresos estos nombres, que son títulos de farsas de representantes, compuestas en la infancia misma del arte, y no de comedias heróicas, escritas por los atrevidos dramáticos del tiempo de Felipe IV?.....

Tal era el estado que tenia la comedia en España *por los años de* 1580: desde cuyo tiempo hasta fines de aquel siglo, debemos ya observar una nueva edad, que podemos llamar de adolescencia, puesto que siguió á la de la infancia del teatro, y que anunció otra mas robusta y vigorosa como cierta y cercana. Por aquellos años se labraron en Madrid los dos *corrales de la Cruz y del Príncipe*, mejorándose algun tanto la parte material de la escena; pero la mayor ventaja provino de que desde entonces se apoderaron del teatro muchos buenos ingenios.

Uno de ellos fue el célebre Miguel de Cervantes, que se precia, en el *Prólogo de sus comedias*, de haber contribuido á los adelantamientos del arte: despues de hablar del estado en que le dejó Pedro Navarro, añade lo siguiente: «Pero esto no llegó al sublime punto en que está agora; y esto es verdad que no se me puede contradecir. Y aqui entra salir yo de los límites de mi llaneza, que se vieron representar en los

teatros de Madrid los *Tratos de Argel*, que yo compuse, la *Destruccion de Numancia*, y la *Batalla naval*, donde me atreví á reducir las comedias á tres jornadas, de cinco que tenian: mostré, ó por mejor decir, fuí el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y vistoso aplauso de las gentes. Compuse en este tiempo hasta veinte comedias ó treinta, que *todas se recitaron*, sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silvos, gritas ni barahundas; tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias etc. » Alguna mas noticia da Cervantes de sus primeras composiciones dramáticas, en su *Adjunta al Parnaso;* pues preguntado si habia compuesto comedias, responde de esta suerte: « Sí, dije yo; y á no ser mias, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron: los *Tratos de Argel*, la *Numancia*, la *Gran Turquesca*, la *Batalla naval*, la *Jerusalen*, la *Amaranta ó la del Mayo*, el *Bosque amoroso*, la *Unica y bizarra Alcinda*, y otras muchas de que no me acuerdo; y de la que mas me precio fue y es de una llamada la *Confusa*, la cual, en paz sea dicho de cuantas *comedias de capa y espada* hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores. »

Ninguna de esas veinte ó treinta composiciones ha llegado á nosotros, excepto la *Numancia* (de que se habló en el *Apéndice de la tragedia española*) y los *Tratos de Argel*, publicados nuevamente en Madrid en el año de 1784; y si afortunadamente para la gloria de su autor se hubieran perdido, como se creia, y si la pobreza de Cervantes no le hubiese ostigado á

vender, el año antes de su muerte, las que tenia *arrinconadas en un cofre y condenadas á perpetuo silencio*, habiendo salido á luz impresas, ya que los cómicos tuvieron la cordura de no querer comprarlas para sacarlas al teatro; ¿no se hubiera engañado la posteridad, creyendo á ese famoso escritor un excelente poeta cómico? Conocia á fondo los preceptos del arte, hablando acerca de él con mucha cordura en sus obras, y reprendiendo con severidad el quebrantamiento de las reglas; manejaba la lengua española como pocos; tenia mas gracia que nadie; era fecundísimo de invencion, diestro en la pintura de caractéres, fácil en el diálogo, inimitable en las burlas, vivo y sazonado en sus *Entremeses*..... ¿Qué le faltaba, pues, para excelente poeta cómico? Nada; y sin embargo, pocos ha habido en España que adquiriesen, bajo ese concepto, menos gloria y renombre.

Sus *Tratos de Argel* debieron ser, en mi concepto, la primera comedia que compuso: tiene *seis actos*, y no *tres*, como otras suyas de aquel tiempo, segun lo que él propio dice; es la única que cita Agustin de Rojas, aludiendo á esa época; he notado que Cervantes la nombra siempre antes que á las demas; y aun puede calcularse con bastante exactitud los años en que se escribió, pues en ella se mencionan los preparativos que hacia Felipe II para apoderarse de Portugal, y la reseña de las tropas que pasó en Badajoz. Hasta parece probable que despues de venir Cervantes del cautiverio, á fines del año de 1580, herida su imaginacion con los objetos que tan vivamente la habian conmovido, se ocupase ante todas cosas en retratarlos, como un desahogo de su corazon, y un medio á propósito para llamar la atencion del gobierno

á expediciones contra las potencias berberiscas, no menos que para excitar la conmiseracion pública en beneficio de los cautivos, y aun tal vez el interes á favor de su suerte.

El argumento de esa comedia (en que aludió á su propia desgracia, presentando á un cautivo con su segundo apellido, *Saavedra*) se reduce á pintar lo que aquellos infelices padecian bajo el cruel yugo de los Moros y aunque el drama sea tan desatinado cual de tal argumento podia esperarse, ademas de andar confundidos en él moros y cristianos, varios personages alegóricos, y hasta un leon, porque nada faltase, es de creer que fuese realmente muy aplaudido; pues debia ser muy popular en aquella época, en que tan enconada estaba la enemistad contra los infieles, y tan reciente aun la memoria de su tiranía: por lo cual vemos que despues de este primer ensayo de Cervantes, imitó el mismo argumento el famoso Lope de Vega, en *Los cautivos de Argel*, representados en 1598; y que el propio Cervantes compuso luego otra comedia, con el título de *Los baños de Argel*, que imprimió con otras siete en 1615.

Estas existen, y son en general tan malas, que no merecen que nos detengamos en ellas: baste decir que, no pudiendo defenderlas ni disculparlas, el abate Lampillas quiso poner en duda que fuesen de Cervantes; y el bibliotecario Nasarre, al publicarlas en 1749, afirmó por el contrario que efectivamente lo eran; pero que su autor las habia hecho adrede disparatadas, para burlarse de las de Lope de Vega y otros dramáticos: opiniones ambas tan extrañas y peregrinas como escasas de apoyo y fundamento. La verdad es que esas *ocho comedias*, últimas que com-

pusiera Cervantes, tienen muy poco mérito; y esta circunstancia ofreceria por sí sola una presuncion muy vehemente contra las primeras que compuso el mismo escritor, en época en que estaba mucho mas atrasado el teatro; pero confirma el mismo concepto la única muestra de ellas que ha parecido; y hasta los títulos de otras, poco antes citados, concurren á consolarnos de la pérdida de tales composiciones.

Aludiendo á ese tiempo, describe de esta manera Rojas el estado del teatro:

Despues de esto,
Se usaron otras sin estas,
De moros y de cristianos
Con ropas y tunicelas.
Estas empezó Berrío;
Luego los demas poetas
Metieron figuras graves,
Como son reyes y reynas.
Fue el autor primero de esto
El noble Juan de la Cueva:
Hizo del padre tirano,
Como sabeis, dos comedias;
Sus *Tratos de Argel* Cervantes;
Hizo el comendador Vega
Sus *Lauras*, y *el bello Adónis*
Don Francisco de la Cueva:
Loyola aquella de *Audalla*,
Que todas fueron muy buenas.
Y ya en este tiempo usaban
Cantar romances y letras;
Y estas cantaban dos ciegos,
Naturales de sus tierras.
Hacian *cuatro jornadas*,
Tres entremeses entre ellas,
Y al fin con un bailecito

Iba la gente contenta.

En seguida cita Rojas á varios autores, que compusieron tragedias; y continúa describiendo los progresos ulteriores del teatro; trayéndonos á la memoria con sus palabras lo que dice Horacio acerca del teatro latino, cuando saliendo de su primitiva rudeza, vió levantarse juntamente á mayor altura el estilo presuntuoso del drama, los trages y la música:

Hacian versos hinchados,
Ya usaban sayos de telas,
De raso, de terciopelo,
Y algunas medias de seda.
Ya se hacian *tres jornadas*,
Y echaban retos en ellas,
Cantaban á dos y á tres,
Y representaban hembras.

Aun todavía creció mas la temeraria osadía de los poetas, no menos que el lujo del aparato teatral:

Llegó el tiempo en que se usaron
Las comedias de apariencias,
De santos y de tramoyas,
Y entre ellas farsas de guerras....
Cantábase á tres y á cuatro,
Eran las mugeres bellas:
Vestíanse en hábito de hombre,
Y bizarras y compuestas
A representar salian
Con cadenas de oro y perlas.
Sacábanse ya caballos
A los teatros, grandeza
Nunca vista hasta ese tiempo,
Que no fue la menor dellas.

Entre los poetas citados por Rojas, merecen especial mencion Juan de la Cueva y Cristóbal de Virues: este fue uno de los primeros y mas célebres poetas de la escuela de Valencia, tan fecunda en autores dramáticos; y de él dijo Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

> El capitan Virues, insigne ingenio,
> Puso en tres actos la comedia, que antes
> Andaba en cuatro, como pies de niño;
> Que entonces eran niñas las comedias.

Por estos versos se ve la opinion de Lope acerca del estado que tenia el drama en España, cuando empezó á cultivarle aquel célebre Valenciano; á quien atribuye la mudanza, subsistente hasta nuestros dias, de reducir á tres los actos de la comedia; aunque ya hemos dicho que el mérito de esta invencion se le disputan varios.

De haber quitado al drama uno de los *cinco* actos, de que antes constaba, se lisonjeó Juan de la Cueva, el cual compuso y publicó diez comedias entre sus obras dramáticas, representadas por los años de 1580 en la ciudad de Sevilla, donde á la sazon florecia el teatro mas que en la misma corte. Mas no tanto por el título de poeta cómico merece Cueva que nos detengamos á hablar de él, cuanto porque en uno de sus escritos nos conduce á observaciones importantes, acerca del estado que tenia la comedia española *á fines del siglo XVI.*

Por ese tiempo cabalmente empezó la lucha, continuada luego con mas vigor y porfía, entre los críticos juiciosos que predicaban la rígida observancia de los preceptos del arte, y los autores dramáticos;

los cuales no solo los sacudian como trabas embarazosas, sino que se esforzaban ya por celebrar el mismo desórden, como propio de la mudanza de los tiempos, y favorable al vuelo y gallardía del ingenio. Cuando ya el sensato Pinciano recomendaba como esenciales en la comedia el *estilo popular* y el *fin alegre;* cuando acusaba como impropias las *acciones á do se representan batallas;* cuando prescribia la *unidad de accion*, y recomendaba con ahinco la *verisimilitud, la cual es el todo de la poética imitacion, y mas de la cómica que de otra alguna;* cuando recordaba el antiguo precepto de la *unidad de tiempo*, aunque con algun ensanche, y se burlaba del abuso contrario; cuando daba, en fin, tantas y tan útiles reglas, ya empezaban los poetas á no escucharlas, aturdidos con los aplausos de la muchedumbre; y hasta habia uno, dotado de singular talento, que tomaba á su cargo la defensa y apología del desarreglo dramático: tal fue Juan de la Cueva.

En su *Ejemplar poético*, tantas veces citado, se hallan los siguientes versos, muy dignos de leerse con atencion:

De ella, si quieres, quiero acompañarte
Al *cómico teatro*, donde veas
La fábula ingeniosa recitarte.
Dirás que ni lo quieres ni deseas;
Que no son las comedias que hacemos
Con las que te entretienes y recreas;
Que ni á Ennio ni á Plauto conocemos,
Ni seguimos su modo y artificio,
Ni de Nevio y Accio caso hacemos:
Que es en nosotros un perpetuo vicio
Jamas en ellas observar las leyes

Ni en personas ni en tiempo ni en oficio:
Que en cualquier popular comedia hay reyes,
Y entre los reyes el sayal grosero,
Con la misma igualdad que entre los bueyes.
A mí me culpan de que fuí el primero
Que reyes y deidades dí al tablado,
De las comedias traspasando el fuero:
Que el un acto de cinco le he quitado,
Que reducí los actos en jornadas,
Cual vemos que es en nuestro tiempo usado.
Si no te da cansancio y desagradas
De esto, oye cual es el fundamento
De ser las leyes cómicas mudadas:
Y no atribuyas este mudamiento
A que faltó en España ingenio y sabios
Que prosiguieran el antiguo intento.

No da el autor las razones que promete, y se contenta con algunas frases vagas y oscuras, como todo el que defiende una mala causa; pero despues inserta algunos versos muy conducentes para aclarar la historia de nuestro teatro; pues prueban que si los primeros dramas eran demasiado sencillos, cuidaban por lo menos sus autores de observar en ellos las antiguas reglas dramáticas; y que no fue sino mas tarde cuando empezaron á relajarlas otros ingenios superiores; como si no fuese posible acomodar el drama á la mudanza de costumbres y al influjo del tiempo, sin quebrantar desacordadamente las leyes fundamentales del arte. Asi se expresa Cueva:

Introdujimos otras novedades,
De los antiguos alterando el uso,
Conformes á este tiempo y calidades.
Salimos de aquel término confuso,
De aquel caos indigesto á que obligaba

El primero que en práctica las puso.
Huimos la observancia que forzaba
A tratar tantas cosas diferentes
En término de un dia, que se daba.
Ya fueron á estas leyes obedientes
Los Sevillanos cómicos Guevara,
Gutierre de Cetina, Cózar, Fuentes,
El ingenioso Ortiz, aquella rara
Musa de nuestro astrífero Mexia,
Y del Menandro bético Malara:
Otros muchos, que en esta estrecha via
Obedeciendo el uso antiguo fueron
En dar luz á la cómica poesía;
Y aunque alcanzaron tanto, no excedieron
De las leyes antiguas que hallaron,
Ni aun en una figura se atrevieròn.
Entiéndase que entonces no mudaron
Cosa de aquella ancianidad primera
En que los Griegos la comedia usaron.
O por ser mas tratable ó menos fiera
La gente, de mas gusto ó mejor trato,
De mas sinceridad que en nuestra era,
Que la fábula fuese sin ornato,
Sin artificio y pobre de argumento,
No la escuchaban con desden ingrato.
El pueblo recibia muy contento
Tres personas no mas en el tablado,
Y á las dos solas explicar su intento.
Un gaban, un pellico y un cayado,
Un padre, una pastora, un mozo bobo,
Un siervo astuto y un leal criado,
Era lo que se usaba; sin que el robo
De la Espartana reina conociesen,
Ni mas que el prado ameno, el sauce ó pobo.
Tuvo fin esto: y còmo siempre fuesen
Los ingenios creciendo, y mejorando

Las artes, y las cosas se extendiesen,
Fueron las de aquel tiempo desechando,
Eligiendo las propias y decentes,
Que fuesen mas al nuestro conformando.
Esa mudanza fue de hombres prudentes,
Aplicando á las nuevas condiciones
Nuevas cosas, que son las convenientes.
Considera las varias opiniones,
Los tiempos, las costumbres, que nos hacen
Mudar y variar operaciones.

Despues para concluir su defensa, acude Cueva al argumento comun, tan repetido luego, de que lo importante es agradar al público; y que siendo insulsas y desabridas las antiguas comedias, todo debia perdonarse á las españolas, en favor de su inimitable invencion y donaire. ¿No es cosa singular ver tan temprano caracterizado nuestro teatro, cual pudiera medio siglo despues? Dice asi Cueva:

Confesarás que fue cansada cosa
Cualquier comedia de la edad pasada,
Menos trabada y menos ingeniosa:
Señala tú la mas aventajada,
Y no perdones Griegos y Latinos,
Y verás si es razon la mia fundada.
No trato yo de sus autores, dinos
De perpetua alabanza, que estos fueron
Estimados con títulos divinos:
Ni trato de las cosas que dijeron,
Tan fecundas y llenas de excelencia,
Que á la mortal graveza prefirieron:
Del arte, del ingenio, de la ciencia
En que abundaron con felice copia
No trato; pues lo dice la experiencia.
Mas la invencion, la gracia y traza es propia

A la ingeniosa fábula de España,
No cual dicen sus émulos impropia.
Scenas y actos suple la maraña
Tan intrincada y la soltura de ella,
Inimitable de ninguna extraña:
Es la mas abundante y la mas bella
En facetos enredos y en jocosas
Burlas, que darle igual es ofendella.

Tambien se halla anunciada ya por Cueva la desacertada division de nuestras antiguas comedias en tres clases; dos de las cuales no sirvieron despues sino para hacer delirar á excelentes ingenios, desperdiciando muchas riquezas, malamente engastadas en ellas:

En *sucesos de historia* son famosas,
En *monásticas vidas* excelentes,
En *afectos de amor* maravillosas:
Finalmente los sabios y prudentes
Dan á nuestras comedias la excelencia,
Con artificio y pasos diferentes.

Débese, sin embargo, advertir que si Juan de la Cueva fue el primero, de los que han llegado á mi noticia, que defendiese en España el desarreglo dramático, no por eso llegó al punto de autorizar el escandaloso desprecio de las reglas, que prevaleció luego; antes bien estableció algunas sumamente acertadas sobre la diferencia entre los varios géneros de composiciones dramáticas, sobre la propiedad de caractéres, la conformidad del estilo y de la versificacion con el argumento, y algun otro punto no menos importante.

Desde el tiempo en que Cueva, Cervantes, Virues y otros ingenios empezaron á dedicarse á este ramo

de literatura, no se interrumpió, *por espacio de un siglo*, la sucesion de muchos y buenos dramáticos, que no solo mejoraron la comedia española, grangeando mucha gloria al teatro de su propia nacion, sino que contribuyeron á enriquecer el de las demas de Europa; pero estos extraordinarios progresos pertenecen mas bien á la época siguiente; pues aunque muchos de esos autores empezaron á tantear sus fuerzas y levantar el vuelo, *á últimos del siglo XVI*, florecieron principalmente en el inmediato. Agrégase tambien, que ademas de no ser muy favorable á tales diversiones la corte adusta y sombría de Felipe II, en los últimos años de su reinado se multiplicaron las dudas y las consultas á las universidades mas célebres de España y Portugal, acerca de lo lícito ó lo perjudicial del teatro; y amenazado este una y otra vez, vióse al cabo suspendido en Madrid, el año de 1597, por el fallecimiento de una hija de aquel príncipe; prohibidas luego las comedias por su expreso mandado, en el año siguiente; y muerto pocos meses despues el monarca mismo, continuaron cerrados los teatros hasta entrado el año de 1600: siendo de celebrar que entonces volviesen á abrirse, despues de nuevas consultas de consejeros y de teólogos, y de haberse impuesto varias condiciones y cortapisas [24].

EPOCA CUARTA.

SIGLO XVII.

Al entrar en este interesante período de la dramática española, es cosa de ver el alborozo y vanagloria

con que se expresaba por entonces Agustin de Rojas, hablando del estado del teatro:

En efecto este pasó;
Llegó el nuestro, que pudiera
Llamarse el tiempo dorado,
Segun el punto á que llegan
Comedias, representantes,
Trazas, conceptos, sentencias,
Inventivas, novedades,
Música, entremeses, letras,
Graciosidad, bailes, máscaras,
Vestidos, galas, riquezas,
Torneos, justas, sortijas;
Y al fin cosas tan diversas,
Que en punto las vemos hoy
Que parece cosa incrédula
Que digan mas de lo dicho
Los que han sido, son, y sean....
Hace el sol de nuestra España,
Compone Lope de Vega
(El fenix de nuestros tiempos
Y Apolo de los poetas)
Tantas farsas por momentos,
Y todas ellas tan buenas,
Que ni yo sabré contallas
Ni hombre humano encarecellas.

Conforme con el mismo dictámen, decia Cervantes, en el *Prólogo de sus comedias*: «Entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica: avasalló y puso bajo su jurisdicion á todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que

pueden decirse, las ha visto representar, ú oido decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar á la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito á la mitad de lo que él solo. »

Ambos escritores tenian razon en colocar en primer lugar, hablando de autores dramáticos, al gran Lope de Vega, hombre extraordinario que, como todos los de esa clase, no ha encontrado en general sino ciegos apasionados ó injustos despreciadores; pero que merece que tratemos detenidamente de él, tanto por el crecido número y mérito de sus obras, cuanto por el gran influjo que tuvo en la escena española, y aun puede decirse que en el teatro moderno de Europa. Causó no poco daño, es verdad, prevaliéndose de su portentoso ingenio para acreditar y extender el desarreglo dramático, en vez de contenerle y desterrarle; mas la imparcialidad exige que no olvidemos ingratos lo muchísimo que se le debe.

Antes de Lope el teatro cómico español habia ya dado algunos pasos, aunque con desconfianza y timidez; pero ese gran ingenio fue quien le infundió aliento, y le hizo remontarse hasta una altura antes no conocida. Desde su tierna infancia mostró Lope la mas viva aficion al teatro; y no parece sino que sentia dentro de sí mismo que estaba destinado á mejorarle: él propio nos refiere, hablando de sus primeras composiciones dramáticas:

> Y yo las escribí de once y doce años [25],
> De á cuatro actos y de á cuatro pliegos,
> Porque cada acto un pliego contenia.

Es de creer que los varios sucesos, desgracias y via-

ges que agitaron la vida de Lope, le distrajesen por algunos años de cultivar las Musas dramáticas; pero parece que despues volvió su inclinacion á llamarle hácia ellas, y al cabo de algun tiempo no se contentó con seguir entre la muchedumbre la senda trillada, sino que ya anunció un talento preeminente, nacido para abrir nuevo camino, y servir á los demas de caudillo y guia. Su contemporáneo y amigo Perez de Montalvan nos dice de Lope, en su *Fama póstuma*: «Con la *Pastoral de Jacinto*, que fue *la primera que hizo de tres jornadas*, porque hasta entonces la comedia consistia solo en un diálogo de cuatro personas, que no pasaba de tres pliegos; y destas escribió Lope de Vega muchas, hasta introducir la novedad de las otras. Para que sepan todos que su perfeccion se debe solo á su talento, pues las halló rústicas y las hizo damas; y cuantos despues acá las han escrito (aunque alguno bárbaramente lo niegue) ha sido siguiéndose por esta pauta, como los que aprenden á escribir, que ponen la materia del maestro debajo del papel para imitarle.....»

De este pasage se infieren tres datos: 1° nueva confirmacion del mezquino estado en que halló Lope la comedia; 2° época en que empezó á sobresalir, que debió de ser por los años de 1590, pues entonces publicó su *Pastoral de Jacinto*; 3° que en breve descolló sobre todos, y apareció como maestro de una nueva escuela. Mas el carácter de esta no pudo desenvolverse ni apreciarse cumplidamente en los siete ú ocho años que duró despues abierto el teatro, antes de espirar el siglo XVI; por lo cual es necesario, para calificarla y juzgarla con imparcialidad, llegar hasta la época de que ahora tratamos.

Al dar en ella los primeros pasos, encontramos el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, presentado por Lope de Vega á una academia de Madrid, en el año de 1603: obra muy notable en nuestra historia literaria, puesto que puede considerarse como una especie de código dramático, en que mezclándose con algunas sabias leyes muchas máximas y disposiciones absurdas, mas bien parece escrito por un culpable, para cohonestar abusos y demasías, que por un legislador para reprenderlos y desterrarlos. Asi es que, á pesar del mal ejemplo de Cueva, de Virues y algun otro, que habian ya mirado con ojeriza la estrechez de las antiguas reglas, puede considerarse á Lope como el principal causador de nuestro desarreglo dramático, no solo con su ejemplo, que tan poderoso era, sino con las disculpas que buscaba para seducir al público y acallar sus propios remordimientos:

Porque veais que me pedis que escriba
Arte de hacer comedias en España,
Donde cuanto se escribe es contra el arte;
Y que decir como serán ahora
Contra el antiguo, que en razon se funda,
Es pedir parecer á mi experiencia,
No al arte; porque el arte verdad dice,
Que el ignorante vulgo contradice.

Lope se expresa asi, hablando de sí mismo:

No porque yo ignorase los preceptos,
Gracias á Dios ....
Mas porque al fin hallé que las comedias
Estaban en España en aquel tiempo,
No como sus primeros inventores
Pensaron que en el mundo se escribieran;
Mas como las trataron muchos bárbaros,

Que enseñaron el vulgo á sus rudezas:
Y asi se introdujeron de tal modo,
Que quien con arte ahora las escribe
Muere sin fama y galardon ....
Verdad es que yo he escrito varias veces
Siguiendo el arte, que conocen pocos;
Mas luego que salir por otra parte
Veo los monstruos de apariencias llenos,
A donde acude el vulgo y las mugeres,
Que este triste ejercicio canonizan,
A aquel hábito bárbaro me vuelvo;
Y cuando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves,
Saco á Terencio y Plauto de mi estudio,
Para que no me den voces, que suele
Dar gritos la verdad en libros mudos.
Y escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso merecieron;
Porque como las paga el vulgo, es justo
Hablarle e nnecio para darle gusto.

Es de reparar como Lope de Vega se disculpa siempre con que halló ya introducida la corrupcion, y que no hizo sino seguir el mismo rumbo que los demas: asi decia, al mismo propósito, en el prólogo del *Peregrino en su patria*, publicado un año despues que el *Arte nuevo*: « Y adviertan los extrangeros de camino que *las comedias en España no guardan el arte, y que yo las seguí en el estado en que las hallé*, sin atreverme á guardar los preceptos; porque con aquel rigor, de manera ninguna fueran oidas de los Españoles. »

Esta es otra de las malas disculpas con que se escuda Lope, confundiendo el gusto de una nacion con el del vulgo; sin reparar que en todo caso, él

propio se culpaba á sí mismo, pues en vez de contribuir á reformar el gusto del público, abusaba de su gran talento para acabar de pervertirle, ó bien llevado del mezquino interes ó del deseo de vanos aplausos.

Tambien acude Lope, como antes Cueva, al pretexto de que no gustando las antiguas comedias por sobradamente sencillas, y estando aquellas arregladas al arte, habia sido forzoso seguir otro rumbo en las nuevas:

Lope de Rueda fue en España ejemplo
De estos preceptos; y hoy se ven impresas
Sus comedias de prosa tan vulgares
Que introduce mecánicos oficios
Y el amor de la hija de un herrero;
De donde se ha quedado la costumbre
De llamar *entremeses las comedias*
Antiguas, donde está en su fuerza el arte,
Siendo una accion y entre plebeya gente:
Porque entremes de rey jamas se ha visto.

Cabia, sin embargo, un medio entre los humildes entremeses antiguos y las absurdas comedias heróicas; pero Lope no reparaba en escrúpulos:

Elíjase el sugeto; y no se mire
(Perdonen los preceptos) si es de reyes...

Solo cuidó de prevenir oportunamente que se guardase el decoro de los caractéres:

Si hablase el rey, imite cuanto pueda
La gravedad rëal; si el viejo hablare,
Procure una modestia sentenciosa;
Describa los amantes con afectos
Que muevan con extremo á quien escucha..

El lacayo no trate cosas altas,
Ni diga los conceptos que hemos visto
En algunas comedias extrangeras...

Tambien hubiera podido, sin mentir, añadir españolas; porque este defecto inficionó igualmente y muy pronto nuestro teatro: habiendo contribuido no poco á propagarlo el haberse hecho casi indispensable introducir el *gracioso* en las comedias; invencion análoga á las costumbres de aquellos tiempos, dentro y fuera de España, y de que se vanaglorió el mismo Lope, como habiéndola introducido por primera vez en su *Francesilla.*

Cuando no se empeñaba Lope en disculpar el desarreglo dramático, mostraba la gran inteligencia que tenia del arte; como cuando aconsejó, antes que nadie, que no se cortase la trabazon de las escenas dejando solo el teatro[26], ó cuando daba á los poetas útiles consejos acerca del plan y contextura del drama:

Dividido en dos partes el asunto,
Ponga la conexion desde el principio
Hasta que vaya declinando el paso;
Pero la solucion no la permita
Hasta que llegue la postrera scena;
Porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
Vuelve el rostro á la puerta, y las espaldas
Al que esperó tres horas cara á cara:
Que no hay mas que saber que en lo que para.

Y luego en otro lugar:

En el acto primero ponga el caso;
En el segundo enlace los sucesos,
De suerte que hasta el medio del tercero
Apenas juzgue nadie en lo que para:

Engañe siempre el gusto, donde vea
Que se deja entender alguna cosa
De muy lejos de aquello que promete.

De carácter apacible, cortes y urbano, cuidó Lope de Vega de prevenir á los poetas cómicos contra el abuso que pudieran hacer de sus cortantes armas:

En la parte satírica no sea
Claro ni descubierto; pues que sabe
Que por ley se vedaron las comedias
Por esta causa en Grecia y en Italia:
Pique sin odio; que si acaso infama,
Ni espere aplauso ni pretenda fama.

Ni descuidó tampoco aquel claro ingenio recomendar como importante la propiedad de trages, burlándose del abuso contrario:

Los trages nos dijera Julio Polux,
Si fuera necesario; que en España
Es de las cosas bárbaras que tiene
La comedia presente recibidas,
Sacar un Turco un cuello de cristiano
Y calzas atacadas un Romano.

Vergüenza da que se viese en nuestra escena abuso tan ridículo, y que haya por largo tiempo continuado; pero por si hubiere algun Español tan vidrioso, que tema que nos lo echen en cara los extrangeros, le diré para su consuelo el estado en que se hallaban, respecto de ese punto, los teatros mas adelantados de Europa, y no en tiempo de Lope, sino muchos y muchos años despues: oigamos lo que dice Voltaire acerca del modo con que se representaba, en el culto reinado de Luis XIV, la famosa escena de Augusto con Cinna y Máximo, en la tragedia de Corneille:

«Veíase llegar á Augusto, con el talante de un matasiete, peinado con una peluca cuadrada, que le bajaba por delante hasta la cintura; peluca sembrada de hojas de laurel, y coronada con un sombreron ancho, adornado de dos hileras de plumas encarnadas.» «En otro tiempo (dice aludiendo á la misma época, y tratando de la tragedia de *Polieucto*) cuando los actores representaban á los Romanos con sombrero y corbatin, Severo llegaba con el sombrero en la cabeza, y Felix le escuchaba teniéndole en la mano; lo que causaba un efecto ridículo.»

Si en tiempo de Lope de Vega se representaba en España á los Romanos *con calzas atacadas*, como todo en el mundo diz que está compensado, en Inglaterra se les representaba *con capa española*. «Con ella se presentaban Bruto y Casio (dice Schlegel, hablando de una tragedia de Shakespeare); llevando igualmente, lo que era del todo contrario á los usos romanos, su espada puesta en tiempo de paz: y segun el testimonio de un testigo ocular, la sacaban involuntariamente fuera de la vaina, en la escena en que Bruto excita á Casio á conspirar contra César.» Ni cesó despues de Shakespeare tan ridículo abuso; pues un escritor que aun vive, el célebre lord Holland, se expresa de esta suerte, en la obra que ha publicado el año de 1817, *Sobre la vida y escritos de Lope de Vega y de Guillen de Castro*: «Todos podemos acordarnos de haber visto á Macbeth con uniforme, y á Alejandro con polvos y una cinta en el cabello. Caton, en la tragedia de Addisson, se mataba, al principio, vestido de bata y con un pelucon enorme.»

En punto á *unidades dramáticas*, es curioso ver el embarazo y apuro en que se encontró Lope: con esta

severidad se expresa respecto á la *unidad de accion*, recordando en los dos últimos versos hasta las palabras mismas de Aristóteles:

Adviértase que solo este sugeto
Tenga una accion, mirando que la fábula
De ninguna manera sea episódica;
Quiero decir, inserta de otras cosas
Que del primer intento se desvien;
Ni que della se pueda quitar miembro
Que del contexto no derribe el todo.

Quien tan rígido se muestra respecto de la *unidad de accion*, apareció luego el mas licencioso y desmandado respecto de *la de tiempo;* siendo tambien de notar sus vanos esfuerzos para cohonestar su conducta, ya disculpando un abuso con otro mas grave, ó ya imputando al carácter de la nacion lo que era culpa de los poetas:

No hay que advertir que pase en el periodo
De un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
Porque ya le perdimos el respeto
Cuando mezclamos la sentencia trágica
A la humildad de la bajeza cómica.
Pase en el menos tiempo que ser pueda,
Sino es cuando el poeta escriba historia,
En que hayan de pasar algunos años;
Que estos podrá poner en la distancia
De los dos actos.....
Porque considerando que la cólera
De un Español sentado no se templa,
Si no le representan en dos horas
Hasta el juicio final desde el Génesis,
Yo hallo que si alli se ha de dar gusto,
Con lo que se consigue es lo mas justo.

A Lope le acontecia lo que á los hombres honrados que yerran á sabiendas; afánanse por disculparse ante los demas; pero no pueden engañarse á sí propios, y á veces su misma conciencia les arranca una confesion dolorosa: Lope concluye su tratado, condenándose con estas palabras:

Mas ninguno de todos llamar puedo
Mas bárbaro que yo; pues contra el arte
Me atrevo á dar preceptos, y me dejo
Llevar de la vulgar corriente, adonde
Me llamen ignorante Italia y Francia.
¿Pero qué puedo hacer, si llevo escritas,
Con una que he acabado esta semana,
Cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque fuera de seis, las demas todas
Pecaron contra el arte gravemente.
Sustento en fin lo que escribí; y conozco
Que aunque fueran mejor de otra manera,
No tuvieran el gusto que han tenido;
Porque á veces lo que es contra lo justo
Por la misma razon deleita al gusto.

Por estos últimos versos de Lope, aun mas que por lo restante de su obra, púdose colegir desde entonces lo que haria despues ese gran ingenio, y el torcido camino que haria tomar á nuestra dramática: continuó en efecto escribiendo á destajo, en términos tan asombrosos, que á no existir muchísimas de sus obras, tendríase su número por exageracion de sus contemporáneos [27]: poco antes de morir, decia el mismo poeta, en su *Égloga á Claudio*:

Mil y quinientas fábulas admira,
Que la mayor el número parece;
Verdad que desmerece

Por parecer mentira:
Pues mas de ciento en horas veinticuatro
Pasaron de las Musas al teatro.

Cada vez mas fecundo, mas alentado por el público, y menos contenido por las reglas, siguió Lope presentando tantas composiciones en la escena, que ademas de sus *cuatrocientos autos*, de sus muchas *loas y entremeses*, publicó en el año de 1620 veinticinco tomos de comedias; y al tiempo de su muerte, habia compuesto y hecho representar hasta *mil y ochocientos* dramas, segun afirma su amigo Montalvan; el cual en la *Fama póstuma* de aquel gran ingenio inserta los siguientes versos, que servirán para mostrar como defendian y celebraban á Lope sus discípulos y apasionados:

Mil y ochocientas veces el teatro
Vió, con admiracion de tanta suma,
Otros tantos milagros de su pluma.
Nuevos preceptos á su nueva forma
Dió con ingenio y arte, y por él solas
Viven hoy las comedias españolas.
Su Musa las informa
Desde su ser primero,
Tan ajustadas moralmente al trato,
Que son de las costumbres fiel retrato,
Al gusto lisonjero;
Y si no es otra cosa la poesía
Que imitacion en verso, ¿quién acusa
Que procure su Musa
Nuevas imitaciones
De modernas acciones?
¿O quién á las edades
Negó la introduccion de novedades
Aun en cosas mas graves y mas altas,

Si las conocen faltas?
Y si aun el vulgo rudo
Sufrir lo antiguo cómico no pudo,
¡Qué mucho que con reglas y preceptos,
Desta edad imitando los conceptos,
Con que aplausos tuviese,
Nuevas comedias al teatro diese!

Lope tuvo la buena dicha de desmentir á un tiempo dos cosas tan comunes en España, que han llegado á convertirse en proverbio: el hambre de los poetas, y el escaso concepto de que cada cual goza en su patria: con solo sus comedias, á *quinientos reales cada una*, ganó *ochenta mil ducados*, segun cuenta Montalvan, y *seis mil* con sus autos; y por lo tocante á reputacion y fama, es imposible que ningun escritor llegue al punto que Lope, y mas en una nacion en que tantos ingenios se veian por aquel mismo tiempo desdeñados, otros como Quevedo perseguidos, y un Cervantes acosado por la miseria. Al contrario Lope, favorecido de la corte, lleno de honras y mercedes, aclamado por el pueblo, señalado por calles y plazas como una maravilla, buscado por los extrangeros, lisonjeado hasta por los pontífices, despreció embriagado con tales aplausos las voces de la sana crítica, acalló los sordos murmullos de la envidia, y no conoció en medio de su triunfo émulos ni rivales.

Durante su vida, fue tal el influjo de Lope y tan extraordinaria la aficion del público á sus obras, que segun dice Montalvan: «Los aplausos que se siguieron con el nuevo género de comedias fueron tales, que le obligaron á seguirlas con tan feliz abundancia, que en muchos años no se vieron en los rótulos de las esquinas mas nombre que el suyo;» y hasta llegó

el pueblo á llamar *de Lope* todo lo que en cualquiera clase era sobresaliente y singular.

Ni acabaron con su vida las honras y alabanzas que debió aquel poeta á la admiracion de sus contemporáneos; antes parece que se aumentaron con su muerte, como si nada fuese capaz de reparar la inmensa pérdida que esta ocasionaba.

Despues de tanta celebridad y aplausos, la fama de Lope ha corrido varias y extrañas vicisitudes: ya en el mismo reinado de Felipe IV empezó á resfriarse la admiracion del público, siguió despues la indiferencia, y sucedió en breve el olvido: cosa harto natural en la inconstancia y veleidad humana, y mas habiendo aparecido algunos dramáticos realmente superiores á Lope. Los extrangeros, que al principio nos le envidiaban como un tesoro, y que no se desdeñaron de aprovecharse de sus riquezas, trocaron tambien el desmedido aplauso en la condenacion mas severa; y lo mismo hicieron algunos escritores nacionales, cuando llegada la época de la restauracion del gusto, censuraron las obras de Lope con la rigidez de celosos reformadores; y solo ha pocos años que volvieron á aparecer con éxito en el teatro español varios de sus dramas, que semejantes á algunos cuadros antiguos, arrumbados y llenos de polvo por largo tiempo, excitaron satisfaccion y maravilla, al ver al cabo de dos siglos tanta gracia en las figuras y tan viva frescura en los colores.

Tan extrañas mudanzas en la reputacion de Lope exigirian ya por sí solas que nos ocupásemos en examinar brevemente su mérito, como autor dramático, para calcular la demasía que pueda haber habido asi en el aplauso como en el vituperio; pero aun hace

mas necesario entrar en este exámen la consideracion del influjo que ejerció Lope, no solo entre los autores cómicos de su nacion y de su tiempo, sino en los teatros de otras naciones y en el gusto dramático de una gran parte de su siglo.

Con recordar el número portentoso de las comedias de Lope, y que las componia en brevísimo espacio, y algunas en un dia, se excusa el haber de decir que ni pudo tener siempre tino y acierto en la eleccion de asuntos, ni emplear en su desarrollo y ejecucion el tiempo y los desvelos que tan ardua empresa reclama. Él mismo decia en su *Égloga á Claudio:*

> Del vulgo vil solicité la risa,
> Siempre ocupado en fábulas de amores;
> Asi grandes pintores
> Manchan la tabla aprisa.....

Como no aspiraba sino á alcanzar aplausos, sin proponerse en sus comedias fin mas noble é importante, le bastaba elegir argumentos que excitasen vivamente la curiosidad, sin permitirle amortiguarse; y si tal era su objeto, forzoso es confesar que lo consiguió casi siempre. Ya en los dramas de Lope aparece de lleno esa fecunda invencion, que forma el principal encanto de las obras de nuestros dramáticos, y que les abrieron las puertas de todas las naciones: en buen hora que deseche la sana crítica centenares de asuntos, impropios de la comedia, extravagantes ó absurdos; ¡pero cuántos bellos é interesantes no quedan todavía en la sola coleccion de Lope! *La moza de cántaro,—La dama melindrosa,—Los milagros del desprecio,—La esclava de su galan,—La bella mal maridada,—Por el puente, Juana*, y otros muchos argu-

mentos presentan aquel atractivo que embarga la atencion del auditorio, sin dejarle un punto distraerse: á lo cual contribuye tambien en gran manera el arte que descubrió Lope, y que enseñó á los dramáticos posteriores, de dar vida y movimiento al drama con la rápida sucesion de escenas, con la variedad de incidentes, y con situaciones imprevistas é interesantes; cualidades tan esenciales en el drama, que bastan para contrapesar muchos defectos.

Los de las comedias de Lope suelen ser gravísimos, ya pecando contra la verosimilitud, y ya violando las leyes mas importantes de la dramática; pero era imposible que sucediese otra cosa, escribiendo como él lo hacia: ¿qué ingenio humano fuera capaz de concertar en breve tiempo un plan acertado y completo, colocando en lugar propio incidentes verosímiles, encadenándolos unos con otros, y llevándolos naturalmente al deseado término; y eso encerrando una accion única en un terreno estrecho y en el corto espacio de pocas horas? Lope hizo lo que puede estar al alcance del hombre, ó por mejor decir, solo al suyo; que fue ostentar en tan innumerables cuadros muchas bellezas y primores; pero ninguno de ellos puede presentarse como ejemplar cumplido. Él propio confesaba que todos ellos *pecaban gravemente contra el arte*, y solo exceptuaba á *seis*; pero la posteridad mas severa ha confirmado la parte dura de la sentencia, revocando la favorable.

¡Cuánto no es de lamentar que un talento tan extraordinario no naciese en otra época, ó que no tuviese cordura bastante para anteponer á los vivas y palmoteos de un público seducido, el aplauso de la razon y el voto del buen gusto! Porque puede decirse

confiadamente que nadie en el mundo ha aventajado á Lope en dotes para la dramática; pues no le faltaba ninguna: invencion inagotable, imaginacion vivísima, talento para retratar, arte para manejar el diálogo, maestría singular en la lengua, facilidad portentosa para versificar, donaire urbano, agudeza y chiste, todo lo reunia, y todo en grado sobresaliente. ¿Qué no hubiera podido hacer el que tenia tan feliz inventiva como la que lució Lope en *Amar sin saber á quien*, en *La ilustre fregona*, y en otras cien comedias? ¿El que acertaba á describir el manejo de las pasiones, pintándole con tanta gracia como se echa de ver en *Los milagros del desprecio*, en *El perro del hortelano*, y en otras composiciones suyas? ¿El que sabia manejar el diálogo con la soltura, con el gracejo, con el arte inimitable que brilla en *La moza de cántaro*, en *El acero de Madrid*, en *El Anzuelo de Fenisa*, y en muchas de sus obras? ¿El que extendia, al correr de la pluma, relaciones tan rápidas y fluidas, versos tan fáciles y bellos, como los que se admiran en *La hermosa fea*, en *La villana de Getafe*, y en casi todas las composiciones de Lope?.. Para él no habia dificultad ni embarazo; cuando queria encerrar en breve espacio una accion dramática, lo conseguia sin esfuerzo, como se nota en *Lo cierto por lo dudoso*, en *Amar sin saber á quién*, en *La ilustre fregona*, cuya accion no dura mas que un dia, y en alguna otra de sus comedias; pero su mismo aliento y la extrema confianza en sus fuerzas le incitaban á salvar todas las barreras, que él propio habia manifestado no querer respetar. Asi, al lado de muchas bellezas, se notan con disgusto en sus obras los mayores absurdos: comedia hay, como *La locura por la honra*, que no cuenta menos de tres acciones; en otras, como

en *Urson y Valentin*, tomó el poeta por argumento casi la vida de un hombre, extendiendo la duracion de la accion dramática á muchos años; y como para tales correrías fuese estrecho recinto, no digo el de una casa ó el de un pueblo, sino el de toda una nacion, á veces traspasó Lope las fronteras de varias, y aun salvó los mares que dividen las partes de la tierra: en la comedia de *El Nuevo Mundo descubierto por Colon*, se ve á este pasar de Portugal á Granada, de España á América, y volver á presentarse en Barcelona.

A tan graves faltas en el plan de sus obras correspondian frecuentemente otras no menos notables en la ejecucion: descuidaba Lope la parte concerniente á *caractéres*, y no los presentaba muchas veces con verdad ni exactitud; el anhelo de multiplicar incidentes y graduarlos con viveza, le hacia echar mano de algunos inverosímiles, ó entrelazarlos sin naturalidad; por lucir su ingenio, solia adornar su estilo con oropel y relumbrones; ameno y festivo, descendia á veces hasta la trivialidad y bajeza; á fuerza de ser fácil, rayaba en descuidado; y como no le costaba trabajo la versificacion, ya la hacia sobradamente artificiosa, y ya tal vez no exenta de flojedad y desaliño.

Mas si la imparcialidad exige que no se callen los defectos de Lope, y antes bien que se despliegue contra él mayor severidad, porque su talento le indicaba la senda derecha que no quiso seguir (privándonos tal vez con su ejemplo de tener el mejor teatro cómico de Europa, asi como poseemos el mas abundante é ingenioso) justo será tambien, al haber de juzgarle, no olvidar la época en que floreció. Ahora hallamos

interpuestos entre Lope de Vega y nosotros tantos excelentes dramáticos, como le sucedieron en España, llegando á oscurecerle; nos acordamos involuntariamente de un Moliere, de un Goldoni, de un Sheridan, y otros autores célebres que han sobresalido en varias naciones, en tiempos mas recientes; pero á Lope no debemos arrancarle de su fuero para condenarle; sino considerarle en su lugar propio, en su época, *á principios del siglo XVII* [28].

¿Qué estado tenia entonces el teatro cómico de Europa?.... Esfuércese cuanto quiera Signorelli y otros críticos de su nacion en celebrar sus comedias del siglo XVI; sin disputar á Italia la gloria de haber sido la que primero contribuyó en ese siglo al adelantamiento de la dramática, puede sin temor afirmarse que á pesar del arreglo y de algunas dotes poéticas, tan celebradas en aquellas composiciones, pecaban estas por desmayadas y frias: y prueba de ello es, que no solo no han logrado las comedias de aquella edad echar raices en el teatro italiano (como lo hubieran logrado si hubiesen reunido todas las dotes que se les supone, asi como poseyeron algunas), sino que ya desde el tiempo de Lope de Vega empezamos á pagar á Italia, y con usura, nuestra antigua deuda literaria, dándole muchos argumentos y dramas, que imitaron ó tradujeron sus autores: cosa tanto mas natural, cuanto aquella nacion no poseia ningun dramático comparable á los nuestros; y cuanto los estrechos vínculos entre ambas naciones, la semejanza de gusto en literatura, los resabios de afectacion y de melindre comunes á entrambas por aquella época, y hasta cierto parentesco entre una lengua y otra, facilitaban esa especie de permutas y cambios.

Por lo que respecta á Francia, era todavía tan escasa como poco noble la lista de sus autores cómicos, empezando á contar desde Jodelle, que enumera en su tiempo Ronsard como el primero, y continuando despues hasta llegar al fecundo Hardys, contemporáneo de Lope, pero cuyas despreciables composiciones no osará nadie poner en cotejo con las de aquel célebre poeta.

Del teatro portugues bien puede decirse que casi habia desaparecido, en tiempo de Lope, anublado por el español; y las pocas composiciones de Saa de Miranda y de Ferreira, ni las varias de Gil Vicente, propias solamente de la infancia del arte, y buenas para la temprana edad en que se escribieron, no podian disputar el terreno á las obras de nuestros dramáticos, que se apoderaron del teatro de Portugal, al mismo tiempo que nuestras armas de su territorio; en tales términos, que asi que las comedias de Lope de Vega penetraron en aquel reino, se creyó preciso (como dice Bouterwek en su *Historia de la literatura portuguesa*) que las comedias, para reputarse perfectas, se escribiesen en español, y hasta los poetas lusitanos las escribian en esa lengua durante el siglo XVII.

Como los frutos del norte son ordinariamente mas tardíos, en la época de que tratamos no existia siquiera el teatro aleman: apenas hallan, aun pasado algun tiempo, los eruditos de esa nacion algun dramático que citar, como habiendo enriquecido á su patria con traducciones de los antiguos ó imitaciones de los extrangeros; y puede calcularse lo que seria el teatro de Alemania, á principios del siglo XVII, por el estado que aun tenia á fines de él y entrado ya el

próximo pasado: «farsantes ambulantes (dice Schlegel) y tabladillos de títeres eran los únicos actores y los solos teatros que se conocian en ese pais.»

Solo Inglaterra mostraba por la época de Lope otro hombre extraordinario, á quien pudiera aplicarse tambien la expresion enfática con que calificó Cervantes al poeta castellano: *monstruo de la naturaleza*: tal era Shakespeare. Pero aunque este fuese muy superior á Lope como trágico, no le igualaba como poeta cómico; y teniendo ambos en comun muchas cualidades sobresalientes, hasta se asemejaron en no sujetarse uno ni otro á las estrechas reglas dramáticas, por dejar campear mas libremente su vigoroso ingenio. Licencias, desigualdad de estilo, confusion de lo sublime y de lo bajo, groseros chistes y bufonadas, afectacion y sutilezas, cuantos vicios en fin afearon las obras de Lope, otros tantos pueden imputarse á su célebre competidor. Mas con la diferencia notable de que si este tuvo la gloria de abrir los cimientos al teatro de su nacion, allanando la senda á otros autores de mérito, el influjo y la gloria de Lope se extendieron mas lejos: el dramático ingles no fue conocido fuera de su isla, ni pasó su nombre el Estrecho por espacio de mas de un siglo; Voltaire fue el primero que le dió á conocer en la vecina Francia; no habiendo logrado, hasta fines del siglo último, adquirir nombre y crédito en Alemania [29]. Pero la preponderancia política que ejercia España por aquellos tiempos, el trato frecuente con Italia, con los Paises Bajos, con todas las naciones de Europa, lo comun que era entonces el conocimiento de la lengua castellana, el crédito de nuestra literatura, los enlaces de la familia real con las de tantos príncipes, el

comercio, las alianzas, hasta las guerras mismas, todo contribuyó á abrir un inmenso campo á la gloria de nuestros dramáticos; y apenas se mostró Lope tan grande y extraordinario cual era, digno de fijar las miradas de tantos pueblos y naciones, cuando vió cundir por todas partes su celebridad[30], crecer la admiracion á sus obras, y procurar imitarlas á porfía, estimando como muy difícil igualarlas.

Si el teatro moderno de las demas naciones debe no poco á Lope de Vega, ¡cuánta será la gratitud que á pesar de sus lamentables extravíos le deberá la comedia española! Su ejemplo, la multitud de sus obras, sus mismos triunfos, contribuyeron sin duda á multiplicar el número de autores sobresalientes, que vemos como por encanto aparecer juntos en aquel tiempo; y á su impulso debióse despues, hasta cierto punto, la avenida de poetas dramáticos que inundó el teatro y le llenó de gloria en tiempo de Felipe IV. Él mostró el arte de presentar asuntos nuevos, interesantes, acomodados muchos de ellos á las costumbres y á la índole de la propia nacion; manifestó el no menos difícil de entretejer una trama artificiosa, ocultando sagazmente los hilos, estrechando cada vez mas los nudos, y desatándolos luego de un modo singular; indicó hasta donde llegue el encanto de un diálogo fácil, de una diccion pura, de una versificacion fluida y sonora; y si bien es cierto que, al ver el desarreglo en que incurrieron sus sucesores, no puede prescindirse de culpar á Lope de Vega, tambien lo es que debe atribuírsele gran parte de la gloria que esotros alcanzaron: tal vez sin él no hubiera tenido España sus dramáticos de mas nombre.

Estos hallaron levantada la escena, nacieron en

época mas favorable, y recibieron bajo su amparo á la comedia en la flor de la edad; cuando ya algunas composiciones de Lope habian anunciado, como cosa cercana, los ingeniosos enredos de Calderon, la cultura y delicadeza de Moreto, y la amenidad y gracia de Rojas. Mas cuando Lope se apoderó de la escena, hallábase esta todavía muy atrasada; y debió principalmente á su impulso y esfuerzos levantarse en breve á tamaña altura, y adquirir desde temprano aquella urbanidad y decoro, aquella gala y cortesanía que tanto la distinguieron y honraron.

A pesar de la mucha celebridad y crédito de que gozaba, resintióse al parecer Lope de los severos cargos que ya en su tiempo solian hacerle, y de que se echase tan pronto en olvido lo mucho que le debia el teatro; y recordando en su *Égloga á Claudio* sus muchas obras, sus constantes afanes, y las mejoras que habia promovido, se expresaba de esta suerte á la faz de sus contemporáneos:

Débenme á mí de su principio el arte,
Si bien en los principios diferencio
Rigores de Terencio,
Y no negando parte
A los grandes ingenios, *tres ó cuatro*,
Que vieron las infancias del teatro.
Pintar las iras del armado Aquiles,
Guardar á los palacios el decoro,
Iluminados de oro
Y de lisonjas viles,
La furia del amante sin consejo,
La hermosa dama, el sentencioso viejo,
¿A quién se debe, Claudio?.....

En los escritos de aquella época se halla mas de

una confirmacion de lo que de sí mismo aseguraba Lope: y en las *Honras que se le hicieron en el Parnaso*, (comedia representada en alabanza suya poco despues de su muerte) se alude de esta manera al estado que antes de él tenia la comedia:

MOMO DICE A APOLO:

¿A la comedia que estaba
No ha mucho tan deslucida,
Que para pasar su vida
De pueblo en pueblo se andaba,
Con su familia tan breve
Que solo un hombre tenia,
Y en este se confundia
Lo que hoy en tantos se mueve,
Dispones honras tan grandes
Por dar al Aplauso gusto?...
En la fortuna presente
No dudo que está decente
Para alcanzar tus favores etc.

Si los apasionados de Lope celebraban el auge que habia dado al teatro español, no era menos natural que los adversarios de las diversiones dramáticas levantasen el grito, al ver el extraordinario vuelo que habian estas tomado: en la obra ya citada del padre Mariana, impresa en 1609, se ve que antes andaban las compañías cómicas ambulantes de pueblo en pueblo; pero que, en los *últimos veinte años*, se habia aumentado mucho el número de representantes, debiendo aun crecer mucho mas con los teatros permanentes, establecidos en las principales ciudades; y que á la par habia cundido tanto en la nacion la afi-

cion á las diversiones dramáticas, que acudian ansiosamente á ellas personas de toda edad, sexo y condicion, sin exceptuar á los eclesiásticos y religiosos.

Mas antes de pasar adelante, no será inoportuno decir una palabra siquiera acerca de la corrupcion del gusto, que ya entonces cundia á toda priesa, y que llegó luego á inficionar hasta á nuestros mejores dramáticos: en cuyo punto es muy notable el testimonio de un juez contemporáneo, el ya citado Jusepe Gonzalez de Salas, cuando decia pocos años antes de la muerte de Lope, hablando de los Españoles: «alto es su spíritu y atrevido á la mayor empresa; felices son tambien en las invenciones, floridos en el estilo, y que naturalmente acometen siempre á enriquecerle y dilatarle. Pero no sé de qué mal astro tocados, le han pervertido en estos años postremos de nuestra edad, obscureciéndole y afeándole; de manera que monstruos son ya muchos de los partos de sus ingenios, que necesario es religiosamente expiarlos y consultar para su interpretacion los oráculos, no de otra suerte que si fueran libros sibilinos. Con esto los poetas líricos nuestros, que en mi opinion son ventajosos á los griegos y latinos, asi se hallan deformados, que en poco se conosce ya la hermosura y elegancia primera. *Los cómicos estan mas preservados hasta hoy de esta pestilente influencia:* ¡quiera el hado propicio librarlos de su contagio; cuando tienen ya en aquel grado la comedia á donde con no pequeña distancia de ninguna manera llegó la de los antiguos!»

No fue asi, por desgracia, como despues veremos; limitándonos por ahora á decir que, si Lope de Vega incurrió tambien en el mismo vicio que tan de veras habia contrastado con las armas de la razon y

de la burla, no por eso es menos cierto que la nueva escuela de los *cultos* le contaba como uno de sus mas terribles adversarios. De lo cual hallamos un testimonio, digno de citarse, en la obra de uno de sus contemporáneos, y quizá el mas célebre despues de él entre los dramáticos de aquella edad: en la ingeniosa comedia de *Engañarse engañando* de Guillen de Castro (en que se hallan notables bellezas á la par de graves absurdos) se lee el siguiente diálogo entre varios interlocutores, hablando de comedias:

DUQUE.

¿Cuyas han sido?

GONZALO (*gracioso*).

De Lope,
Que nació para escribillas;
Mas mi lengua se reporta.

FADRIQUE.

Pues, loco, ¿de qué te inquietas?

GONZALO.

Hay aqui algunos poetas
De los *cultos*.

FADRIQUE.

¿Pues qué importa?

GONZALO.

¿Pues tendria yo mas vida
De cuanto á Lope de Vega
Oyesen que alabo?

DUQUE.

¡Ciega
Pasion!

FADRIQUE.

Y no conocida.

ADOLFO.

Él es honrador de España;
Y ella es bien que le autorice.

GONZALO.

Y quien eso contradice
Imagino que se engaña.

El mismo Lope, en una de sus últimas composiciones, *El Castigo sin venganza*, se burló con mucho chiste de la nueva secta poética:

DUQUE.

Ya comienzas desatinos.

FEBO.

No lo ha pensado poeta
Destos de la nueva seta,
Que se imaginan divinos.

RICARDO.

Si á sus licencias apelo,
No me darás culpa alguna;
Que yo sé quien á la luna
Llamó *requeson del cielo*.

DUQUE.

Pues no te parezca error;
Que la poesía ha llegado
A tan miserable estado,
Que es ya como jugador
De aquellos transformadores:
Muchas manos, ciencia poca,
Que echan cintas por la boca
De diferentes colores.....

RICARDO.

Cierto que personas tales
Poca tienen caridad,
Hablando *cultidiablesco*,
Por no juntar las dicciones.

Aunque nos hayamos detenido largo tiempo hablando de Lope de Vega, no debe considerarse como empleado en un solo escritor, sino como abarcando

juntamente la historia de nuestra dramática *durante el tercio de un siglo:* mientras vivió ese grande ingenio, puede decirse que dió norma á nuestra escena; y con recordar lo que se ha dicho acerca de sus obras, se ahorrará repetir iguales reflexiones acerca de la mayor parte de nuestros antiguos dramáticos. El sello que grabó Lope en el teatro español fue tan señalado y profundo, que ora prosperando la comedia en un tiempo, ora decayendo y empeorándose en otro, le ha conservado visiblemente desde entonces hasta nuestros dias.

Sin llegar á decir, como el citado Montalvan, que los demas autores contemporáneos de Lope se guiaban por sus obras como los discípulos por la pauta del maestro, es cierto que el talento de ese hombre extraordinario, y el favor que con el público disfrutaba, le aseguraron una especie de magisterio sobre los demas dramáticos; porque era difícil que viéndole descollar tan alto y colocado en tan próspera situacion, no intentasen los demas poetas seguir el sendero que le habia conducido á la riqueza y á la gloria. Asi es de notar como, desatendiendo las voces de muchos críticos ilustres, ahogadas por los aplausos de la muchedumbre, solo trataron los dramáticos de aquel tiempo de grangear la aceptacion del público, reputando inútil y de menos valer la sujecion á las reglas fundamentales; puesto que sin ellas lograban cautivar el ánimo con argumentos interesantes, deleitar la fantasía con tramas artificiosas, y lisonjear el oido con lenguaje limpio y sonoro y versificacion fácil y grata. Estas son las prendas que mas brillan en los dramáticos de aquella edad; de los cuales habló de esta suerte Cervantes, en el *Prólogo de sus comedias:*

« pero no por esto (dice), pues no lo concede Dios todo á todos, dejen de tenerse en precio los trabajos del doctor Ramon, que fueron los mas despues de los del gran Lope: estímense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sanchez: la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nacion: la discrecion é innumerables conceptos del canónigo Tárraga: la suavidad y dulzura de Don Guillen de Castro: la agudeza de Aguilar: el rumbo, el tropel, el boato y la grandeza de las comedias de Luis Velez de Guevara; y las que agora estan en jerga del agudo ingenio de Don Antonio de Galarza; y las que prometen las *Fullerías de Amor*, de Gaspar de Avila: que todos estos, y algunos otros, han ayudado á llevar esta gran máquina al gran Lope. »

Tambien Agustin de Rojas nos dejó una reseña semejante de los mejores dramáticos de aquella edad:

El divino Miguel Sanchez
¿Quién no sabe lo que inventa?....
El jurado de Toledo,
Digno de memoria eterna,
Con callar está alabado;
Porque yo no sé aunque quiera.
El gran canónigo Tárraga....
Pero de paso diré
De algunos que se me acuerdan:
Como el heróico Velarde,
Famoso Micer Artieda,
El gran Lupercio Leonardo,
Aguilar el de Valencia,
El licenciado Ramon,
Justiniano, Ochoa, Cepeda,
El licenciado Mexía,
El buen Don Diego de Vera,

Mescua, Don Guillen de Castro,
Liñan, Don Felix de Herrera,
Valdivieso y Almendariz,
Y entre muchos uno queda:
Damian Salustrio del Poyo,
Que no ha compuesto comedia
Que no mereciese estar
Con las letras de oro impresa.

En manos de estos dramáticos, contemporáneos de Lope de Vega, se hallaba el teatro español cuando murió Felipe III, en 1621: y desde entonces aparecieron varios síntomas que anunciaron como cercana otra época aun mas floreciente y gloriosa que la anterior. Aquel soberano habia mostrado poca aficion á las diversiones dramáticas, y su corte se resentia naturalmente de su carácter apocado y devoto; pero asi que Felipe IV ascendió al trono, todo cambió de aspecto: un monarca mozo, amante de las letras, de la poesía, y sobre todo del teatro; un palacio abierto de par en par á los ingenios y á las Musas; validos poderosos, interesados en distraer al príncipe, para que no oyese entre el rumor de los festines las súplicas ni las quejas del pueblo; el amor y la galantería desplegando á competencia sus galas y encantos; el trato mas apacible que antes, las costumbres mas amenas, ya que no mas puras, los modales mas fáciles y corteses, todo en fin contribuia á presentar á nuestros dramáticos un campo muy á propósito para lucir su ingenio. Descripciones de novela ó cuentos orientales parecen los relatos de las fiestas magníficas con que en aquel reinado se divertia la corte, entre las cuales ocupaban lugar preeminente las dramáticas: quedando certísima memoria del suntuoso teatro del

Buen Retiro y de las frecuentes representaciones celebradas ante aquel monarca; siendo tal su aficion al teatro, que en España se le cree por comun tradicion, aunque no sé si con bastante fundamento, autor de varias composiciones dramáticas [31].

En circunstancias tan prósperas, y al declinar ya Lope de Vega, se presentó en la palestra un rival poderoso, destinado á desterrar casi de la escena al que habia ejercido en ella tan absoluto imperio: tal era Calderon. Dotado de ingenio el mas agudo, de imaginacion no tan vehemente como osada y florida, de invencion menos vasta que la de Lope, pero mas sutil y artificiosa; no tan rico en el habla, aunque tambien fácil y puro; buen versificador, ya que no tan gran poeta; parecia que Calderon habia nacido para ocupar el puesto que iba á dejar vacío su célebre predecesor, y aun tal vez para sacarle ventaja. De familia noble, de educacion esmerada, y bien acogido en una corte tan culta y galante, pudo desde luego Calderon observar el cuadro vasto y ameno que se presentaba á su vista, y dar á su locucion y á su estilo aquel barniz limpio y suave que tanto agrada en el teatro.

Mas por desgracia, las cualidades de ese poeta, su siglo y su nacion, influyeron en él desventajosamente, contribuyendo á alejarle de la buena senda: el talento de Calderon era grande; su instruccion no escasa [32], aunque no bastante sana y escogida; nació en una época de contagio, en que por todas partes cundian la afectacion y el culteranismo; vió delante de sí á un Lope, que habia sobresalido tanto, sacudiendo las trabas del arte; sintióse él propio mas inclinado á lucir las dotes espontáneas del ingenio, que

las que se adquieren á costa de continuo trabajo y de penosa observacion; y halló mas fácil y lisonjero pintar con libertad y gracia, que esclavizarse á retratar fielmente costumbres y caractéres. La índole de su talento, el ejemplo de los demas dramáticos, el gusto del público, todo le convidaba á buscar en sus dramas la novedad y artificio, mas bien que la imitacion y verdad; hallándose seguro de que lograria luego con la viveza y brillo de los colores disimular las faltas de correccion en el diseño.

Dió tambien la desgracia de que por aquel tiempo estaban en mucho auge los dramas sobre asuntos religiosos, especialmente los *autos sacramentales*, que representándose en las fiestas solemnes y bajo la proteccion mas inmediata de la autoridad, parecia que grangeaban reputacion mas noble á sus autores: aun sin ese motivo, en un tiempo en que la sutileza de ingenio era la dote de mas merecimiento, no podian menos de agradar hasta lo sumo esas composiciones alegóricas y remontadas; y el que se sentia, como Calderon, dotado mas ricamente para escribirlas que ningun otro hombre, era difícil que se abstuviese de emplearse en un género de composicion que ofrecia tantos alicientes. Asi es que lo cultivó con singular éxito, oscureciendo en él á Lope, y no reconociendo entonces ni despues quien le disputase la palma: cerca de cien autos compuso; y no solo surtió de esas composiciones á varias ciudades de España, sino que llegó á alcanzar el privilegio de abastecer él solo por largos años la capital de la monarquía[33]. En los autos ostentó Calderon de cuanto era capaz su clarísimo ingenio; pero no pudo conseguir lo que de suyo era imposible: quitar á tales dramas lo impropio y ab-

surdo contra el arte, y el riesgo y desacato con respecto á la religion.

Si aun en tiempo mas llano y sencillo, y casi entre los juegos de su niñez, empezó ya nuestro teatro cómico á admitir en la escena reyes y personages ilustres, y si despues habia continuado haciéndolo con aceptacion y aplauso, no era de esperar que renunciase en el reinado de un Felipe IV á tan ambiciosas pretensiones, reduciéndose á modesta medianía. La proteccion de la corte, su lujo, y el deseo de vistosos espectáculos convidaban á los poetas á dedicarse á *comedias heróicas;* incitábalos tambien á ello el gusto de aquel tiempo, inclinado á todo lo que era hinchado y pomposo; cabia en tales argumentos dar mayor soltura á la imaginacion, alzar el tono del estilo, engalanar la frase, ostentar mas artificio en los versos; en una palabra: todo lo que agradaba mas al público, y lo que costaba menos á nuestros dramáticos. No es, por lo tanto, de extrañar que mostrasen estos mucha aficion á tales composiciones, mas confiados de sobresalir en ellas con su ingenio, que temerosos de los peligros que de cerca les amenazaban.

Lejos estuvo Calderon de evitarlos: y el que de edad de trece años habia empezado por componer *El carro del cielo*, daba harto motivo de temer que, con el impulso de su propio aliento y la grata acogida del público, se empeñase mas y mas en tan desacordadas empresas. Asi aconteció efectivamente: Calderon malgastó grandísima parte de sus fuerzas en la composicion de *dramas heróicos,* en los cuales la mala eleccion de argumentos, aunque á veces no desnudos de interes y belleza, resaltó todavía mas por los gravísimos defectos que comunmente la acompañaban. ¿Y qué

podia esperarse de comedias forjadas sobre las proezas de la *Gran Cenobia*, ó sobre la vida de *Semíramis*, apellidada la *Hija del aire*, sobre los cuentos de Roldan y del gigante Galafre en *El puente de Amantible*, sobre un príncipe de Polonia, encerrado por su padre como una fiera, sobre los ímpetus de Coriolano y las lágrimas de Vetulia, y sobre otros asuntos semejantes, tan impropios de la comedia? Que el poeta no cuidase de la verosimilitud del plan, ni del curso natural de los incidentes, ni de la verdad en los caractéres; que estropease mas de una vez la historia, confundiese los hechos, y cometiese en geografía y en cronología los errores mas crasos; y que no acertando á pintar tan varias costumbres conforme á la nacion, al tiempo y á las demas circunstancias peculiares que cada drama requeria, se diese por satisfecho con amontonar incidentes, con enredarlos no sin artificio, y con delirar en estilo altisonante, que el estragado gusto del público aclamaba como sublime.

No se debe, pues, calificar el mérito de Calderon por esa clase de composiciones, tan celebradas en su tiempo como desacreditadas hoy dia; sino por el talento que mostró en otras, de las que puede considerarse, ya que no como padre, al menos como uno de los que mas contribuyeron á ennoblecerlas: tales son las *comedias de capa y espada*, asi llamadas por el trage con que se representaban. No es decir tampoco que estas composiciones desempeñasen el fin que debieran haberse propuesto; pero ya era no pequeña ventaja hacer bajar á la comedia de las nubes, por decirlo asi, y enseñarla á andar en terreno llano; ya era un paso muy adelantado presentar en la escena cuadros de la sociedad civil, intrigas domésticas, su-

cesos comunes entre personas particulares; con lo cual se ganaba, no solo cultivar argumentos mas propios de la comedia, sino mejorar el estilo, el diálogo y la versificacion, tomando un tono mas templado y conveniente, en vez de aturdir los oidos con sentencias huecas y clausulones retumbantes.

Por mala suerte no aspiró Calderon al honroso título de censor de costumbres; tal vez porque en su época le juzgó inútil, cuando no peligroso; y hallándose en una corte de fiesta y galanteo, protegido y lisonjeado, tuvo por mas seguro y cómodo dejarse llevar de la corriente, y emplear su talento en dorar ciertos vicios brillantes, que veia ensalzados por todas partes, que no presentarlos desnudos en la escena, para escarnecerlos y desterrarlos. Esta es la imputacion mas grave que puede hacerse á Calderon; pues muy frecuentemente se ven en sus comedias, no solo disculpadas y ennoblecidas, sino coronadas con el mas feliz éxito, acciones vituperables; en vez de haberse propuesto el poeta, cual debiera, sacar á la vergüenza los vicios y defectos ridículos, que presentaba en su tiempo la sociedad, para esgrimir contra ellos las finas armas de su ingenio.

Habiéndolo hecho asi, no solo hubiera procurado grandes bienes, en vez de causar graves daños, sino que habria mejorado mucho sus composiciones dramáticas, aun consideradas bajo el aspecto literario: proponiéndose zaherir en cada drama un vicio ó defecto ridículo, y dedicándose por precision á la pintura de caractéres, como estos son en el mundo tan varios, sus retratos tambien lo hubieran sido; mas empeñándose el poeta en forjar sus dramas á fuerza de enredar incidentes, logró con su gran talento in-

teresar y divertir, llevando suspensa la curiosidad de una escena en otra; pero no bastó la mucha fecundidad y agudeza de su ingenio á libertarle de aparecer con desdoro suyo pintor amanerado. Algunos incidentes se ven tan repetidos en sus comedias, que hasta suelen llamarse por donaire, en el trato comun, *lances de Calderon;* y por lo que hace á caractéres, ¡cuánto no se parecen entre sí los galanes valientes y favorecidos, las damas enamoradas y desenvueltas, los segundos quejosos é importunos, las segundas desairadas y zelosas, los padres necios, los hermanos espadachines, y los criados truhanes, insolentes y entremetidos!

En lo que brilla el gran talento de Calderon no es en la parte de caractéres, sino en el artificio dramático; cualidad preciosa, que le valió en su tiempo tantos aplausos, que le sostiene todavía con crédito en nuestro teatro, y que le ha adquirido gran renombre en el extrangero, especialmente en el de Alemania. En la mayor parte de los dramáticos se nota escasez y dificultad en la invencion y en la trama; en Calderon solo se advierte exceso y demasía: en comedias de otros autores el espectador corre á la par del poeta, y aun le gana tal vez el paso, previendo el curso y término de los sucesos; con Calderon siempre se queda atras, y se reconoce inferior. *La dama duende,* —*Casa de dos puertas mala es de guardar,*—*El secreto á voces,*—*No hay burlas con el amor,*—*Peor está que estaba,* y otras muchas composiciones suyas, manifiestan no solo su mérito sobresaliente en este punto, sino de lo que hubiera sido capaz, si la razon y el buen gusto hubiesen moderado el ímpetu de su fantasía; porque á veces es tal la abundancia de inciden-

tes, que su peso cansa y agovia, y tan artificioso el enredo dramático, que antes parece maraña que nudo.

De cuyo orígen nacieron tambien otros gravísimos defectos en las obras de ese poeta: pues aunque fuese comunmente diestro y feliz en los desenlaces, tuvo mas de una vez que cortar al fin lo que desatar no podia; entre tanto cúmulo de incidentes, muchos de ellos bellos y singulares, mezcló desacertadamente otros, poco naturales y escogidos; y en composiciones tan complicadas y artificiosas, fue mas difícil sujetarse á la estrechez de las reglas dramáticas. No cometió Calderon, es cierto, en esta especie de *comedias urbanas* los absurdos y extravagancias que en las *heróicas;* pero incurrió en licencias culpables, menos dignas de excusa en él que en ningun otro; porque tan raro era su talento, que sin hallar nunca obstáculos ni dificultades que le detuviesen, solo habia menester templanza y cordura.

Ademas de la invencion y artificio, poseia Calderon otras muchas cualidades de gran precio; y aunque el gusto severo condene hoy dia en sus comedias tantas flores y pespuntes de ingenio, siempre queda que admirar en ellas la urbanidad amena, la diccion purísima, y la versificacion agradable. Mas por lo que respecta á sus contemporáneos, debió Calderon encantarlos: muchos de sus defectos reputábanse entonces bellezas; y en una época de ingenio y de galantería, ¡cuánto no deberia agradar ver unas damas tan discretas y apasionadas, y unos amantes tan rendidos y pundonorosos, con el requiebro siempre en los labios y la mano en la espada! Lope de Vega habia sacado á la comedia de su desaliño y rustiquez,

dándole mas ornato y decoro; en Calderon ya se ve un poeta de corte, y de la corte de Felipe IV.

Florecieron por el mismo tiempo otros muchos dramáticos sobresalientes, entre los cuales merece el primer lugar el célebre Moreto: no tan fecundo como Lope, pero trabajando sus obras con mas cuidado y esmero; menos sutil que Calderon, ó si se quiere, menos ingenioso, pero con mas cordura para templar su imaginacion y dirigirla; culto y urbano como él, y mas hábil en pintar caractéres, mas vivo y gracioso en el diálogo, mas suelto y despejado en la versificacion y en la frase, Moreto se antepuso á los demas dramáticos de su tiempo, y aun dudo que en España haya tenido quien le iguale.

Dió tambien en la fatal manía de su siglo, empleándose en componer *comedias heróicas* y *de vidas de santos*, en las cuales deliró como todos, porque no cabia otra cosa; pero á veces admira, en medio de los mas disparatados argumentos, ver aparecer el excelente poeta cómico desplegando sus singulares dotes: en la absurda comedia de *San Franco de Sena*, por ejemplo, hay relaciones y diálogos que pueden proponerse por modelo; pues parece imposible reunir mas naturalidad y gracia, mas soltura y viveza.

Pero en las *comedias de capa y espada* es en las que sobresale Moreto: superior á Calderon en la exposicion de los argumentos, dispone la trama no con menos arte, y sí con mayor sencillez; no reune tantos incidentes, pero no fatiga la atencion; como enreda menos el nudo, le desata con mas facilidad. Tiene Moreto resabios de mal gusto; pero no adelgaza los conceptos tan sutilmente como Calderon, ni ahueca tanto las expresiones; su estilo aparece mas llano,

mas igual y terso; su locucion corre mas fluida; su diálogo se entrelaza con mayor viveza; sus chistes son mas sazonados; y su versificacion mas ligera. Enriquecidas con tantas dotes, las comedias de Moreto no han menester tanto artificio como las de Calderon; pero muestran mucho mas del que basta para cautivar la atencion y divertir: *Trampa adelante*, — *No puede ser guardar una muger*, y otras varias composiciones de esta clase, acreditan la sutil invencion de Moreto; el cual tenia tambien mucho talento para aprovecharse diestramente de argumentos y situaciones inventados por otros dramáticos, vaciando los materiales agenos en sus propios moldes, y sacando obras tan superiores en mérito á las que le habian servido, que lograba que se olvidasen. Asi, por ejemplo, en la comedia de *El parecido en la corte*, no muy conforme á las leyes de la verosimilitud ni de la moral, pero llena de ingenio, de chiste y fuerza cómica, se ve palpablemente la superioridad de Moreto, como dramático, respecto de Cervantes, que habia ofrecido el bosquejo de esa composicion en su *Entretenida*: asi como tambien en *La hermosa fea* de Lope de Vega, y aun mucho mas en *Los milagros del desprecio*, (en que tanto lucen la invencion, la gracia y facilidad de ese gran ingenio) se descubre el original de *El desden con el desden*, si bien es cierto que la copia se aventaja mucho al dechado en la correccion del dibujo y en la delicadeza del pincel.

No se concebia antes como posible aventajar á Calderon en cierta clase de comedia elevada, en que la nobleza de los sentimientos debia competir con lo cortes y urbano de la expresion; pero asi que compuso Moreto la célebre comedia que acabamos de ci-

tar, los eclipsó á todos. Es necesario ver esa composicion lindísima para conocer hasta donde raya el ingenio de ese poeta, mostrándose no menos en la feliz invencion que en los delicados conceptos; el donaire y la gracia, hermanándose de buen grado con la nobleza y cortesía; el encanto de una versificacion fluida y esmerada, realzando lo selecto de la diccion; y ademas de las prendas que pudieran llamarse de ornato, un fondo riquísimo de filosofía, un conocimiento íntimo del corazon humano, y una pintura fiel de las pasiones. Échase menos en esa comedia, no hay duda, aquella verdad y sencillez nativa en la expresion de los sentimientos, que parecen propias de la imitacion dramática; pero nos sucede con los amores de Moreto lo que con los amores de Petrarca; les perdonamos un poco de sutileza y *metafisiqueo*, en cambio de tanta elevacion y dulzura.

Y una prueba convincente del mérito singular que encierra en sí la citada composicion, es ver cuan general y permanente ha sido su aprobacion y aplauso: *El desden con el desden* encanta en nuestro siglo lo mismo que en el de Moreto; y apenas apareció en el teatro español esa comedia, cuando fue trasladada sucesivamente á otros varios de Europa: hasta el gran Moliere no se desdeñó de imitarla, presentando en su *Princesa de Elide* una copia descolorida del incomparable modelo.

En otra composicion de Moreto échase de ver que quiso luchar cuerpo á cuerpo con el mejor dramático de su era, viniendo á buscarle al campo de sus triunfos: basta leer la comedia de Moreto *La confusion de un jardin*, para advertir que trató de imitar las artificiosas tramas de Calderon; luciendo en ella gran

copia de ingenio, entretejiendo los incidentes por el mismo estilo que su rival, y luciendo en medio de tantos enredos tal soltura y desembarazo, que logró encerrar la accion dramática en unas cuantas horas de la noche [34]. Pena da, porque no hallo otra expresion de que valerme, ver cuan voluntariamente renunciaron nuestros antiguos dramáticos á ser bajo todos conceptos los primeros del mundo.

No es posible eximir á Moreto de la inculpacion hecha á Calderon, respecto de la parte moral: en sus comedias se ven muchas veces hermoseadas y recompensadas por la suerte acciones feas y reprensibles, como si mas bien se presentasen á la imitacion que al escarmiento; pero aquel poeta merece una mencion especial y honorífica, por haber sido uno de los primeros que encaminaron los pasos de nuestra dramática por la senda de la verdadera comedia. Signorelli dice, al hablar de Moreto, que si hubiese tenido la cordura de sujetarse á las reglas, hubiera sido el Moliere español; y cierto que al ver algunas de las composiciones de aquel ingenio, se descubre con admiracion hasta qué punto poseia el talento principal de un excelente cómico, que consiste en saber observar el cuadro que presenta la sociedad urbana, y retratarlo luego con verdad y viveza. La sola comedia de *La Tia y la Sobrina*, ó *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, (en cuyo principio se echa de ver que Moreto tenia presente *El acero de Madrid* de Lope) ofrece tanta propiedad en la copia de costumbres y caractéres, y tanta gracia y donaire en la trama y en el diálogo, que bastaria ella sola para dar fama á un autor dramático. Tambien poseia Moreto el don singular de pintar con los colores mas vivos un de-

fecto ridículo, como lo hizo en *El lindo Don Diego*, comedia sumamente divertida, fácil y graciosa: y cuando quiso exponer á burla mas amarga un achaque mas ridículo todavía, supo hacerlo con mucho chiste, aunque no con tanta urbanidad y delicadeza, en *El marques del Cigarral*, presentando en el campo de las glorias del célebre loco manchego, otro infeliz hidalgo que habia perdido el juicio á fuerza de soñar en nobleza. Asi es que á Moreto debe tributársele la merecida alabanza de haber sido uno de los primeros que encaminaron á los ingenios españoles por la senda derecha, presentando modelos de *comedias de carácter*, y de las llamadas *de figuron*, que sostuvieron luego, en época muy aciaga, la decaida gloria de nuestra dramática.

Cerca de Moreto, ya que no al par suyo, debe colocarse á su contemporáneo Francisco de Rojas, que se le asemejó mucho en las buenas prendas, aunque le excedió lastimosamente en defectos. Cualquiera que no teniendo por sí noticia de este poeta, y oyendo celebrarle como uno de los mejores de España, registrase ansioso sus obras; ¡cuán helado se quedaria, si la casualidad hiciese que topase con algunas de ellas! Hasta sospecharia que habian querido hacerle una pesada burla. Ni fuera fácil formar otro concepto, al leer el inmoral y desatinado plan de *No hay padre siendo rey*, ó la hinchazon ridícula de *Los áspides de Cleopatra*, ó las necedades de *El falso profeta Mahoma* y de *Los zelos de Rodamonte*, ó los absurdos de *Santa Isabel, reina de Portugal*, y de otras composiciones de esa laya; las cuales lejos de descubrir ni aun visos de un poeta ingenioso y ameno, parecen únicamente sueños de un delirante. Hállanse en ellas,

en vez de pensamientos oportunos, conceptos falsos y alambicados; en lugar de dignidad, hinchazon; juguetes pueriles, en cambio de agudeza; y metáforas ridículas, y frases huecas, y estilo escabroso, y todos los defectos juntos que pueden afear las composiciones dramáticas.

Pero en Rojas parece que se ven dos poetas distintos: uno extravagante y afectado, que se afanaba por parecer elevado y sublime, lisonjeando el mal gusto de su época; y otro lleno de amenidad y gracia, cuando dejaba correr libremente su talento sin oprimirle ni ostigarle. El mismo poeta que deliraba en *Pérsiles y Sigismunda*, es el que mostraba tanta invencion y viveza en la comedia de *Donde hay agravios no hay zelos;* argumento sumamente ingenioso, mas conocido fuera de España con el segundo título de *El amo criado*, que es con el que fue trasladado al teatro frances.

Mucho menos sagaz y artificioso mostróse Rojas en la trama de *Lo que son mugeres;* pero¡ á qué punto no manifestó en esa comedia la agudeza natural de su ingenio, su gracia para pintar defectos ridículos, su soltura en el diálogo, su facilidad para el estilo cómico, su donaire y chiste!

Aun mas propio todavía para sobresalir en la verdadera comedia apareció Rojas en otra composicion, intitulada *Entre bobos anda el juego;* presentando en ella un Don Lucas del Cigarral, personage ridículo, pintado con mucha gracia y viveza. No es exacto, como pretende Nasarre, que esta composicion pueda presentarse como sujeta á las reglas del arte; pues aunque la unidad de accion no esté en ella mal observada, dura la accion dramática poco menos de tres

dias, y la escena varía mas de una vez, no solo de lugar, sino hasta de pueblo. Pero en esa comedia se admiran, juntamente con la invencion ingeniosa, situaciones inesperadas, escenas interesantes, diálogos muy lindos, y aquella gracia fácil, aquella burla sazonada que es el alma de esta clase de composiciones.

Tambien debe citarse, como muestra del talento singular de Rojas, su celebrada comedia intitulada *Abrir el ojo, ó Aviso á los solteros;* pero por no haberse propuesto en ella su autor un fin propio, fijo y determinado, me parece que divaga su ingenio sin norte ni rumbo; y que las escenas estan en ella como las hojas de un libro primoroso, pero flojo y mal encuadernado. Mas eso no obsta á que se aplaudan cual merecen, algunas escenas sumamente cómicas, cuadros bellísimos de costumbres y de caractéres, facilidad en la frase y en el diálogo, agudeza y donaire, todos los materiales en fin propios para una excelente obra dramática, si hubiera habido mas inteligencia y tino para reunirlos y aprovecharlos.

Menos ameno y delicado que los dos anteriores, no tan ingenioso y urbano como Calderon, y mas atrevido y libre que Lope, mostróse superior á todos ellos en malicia y sal cómica otro poeta de aquel tiempo, poco célebre fuera de España[35], y cuya fama casi se limita á la corte de ese reino, donde unas cuantas de sus comedias, muy bien representadas, atraen no menos concurso y obtienen iguales aplausos que las mejores de nuestro antiguo teatro. Las obras de Fray Gabriel Tellez, que asi se llamaba ese autor, disfrazado con el nombre de *Tirso de Molina*, no pueden presentarse ni como lecciones de moral ni como dechados del arte; pues el poeta no era muy escrupu-

loso en uno ni en otro: proponíase únicamente lucir su ingenio y divertir al público: y es preciso confesar que lo conseguia hasta tal punto, que falta ánimo para condenarle. Se conoce al instante que abusa de su fácil ingenio, estirándole á veces hasta llegar á la sutileza y afectacion; que no se afana mucho por guardar en el plan ni en los incidentes la verosimilitud que debiera; y que abandonándose á su humor festivo, suele olvidar en sus desahogos lo fáciles que son de lastimar el pudor y el recato; pero de tal manera divierte al público con escenas sumamente cómicas, con la pintura de caractéres llena de gracia y de frescura, y sobre todo con cierta malicia y sal picante, que son las dotes peculiares de ese poeta, que aun el censor mas adusto se sonrie, á pesar suyo, cuando se aprestaba severo á pronunciar el fallo. Siempre que se reuna un auditorio que tenga, por decirlo asi, la manga tan ancha en moral y en literatura como el bueno del padre, puede estar seguro de hallar en la representacion de sus comedias, no solo divertimiento, sino encanto: entonces verá maravillado aparecer en la escena y multiplicarse, cual sucede con las figuras de la *fantasmagoría*, un *Don Gil, el de las calzas verdes;* oirá diálogos llenos de gracia, de agudeza y malicia, en *El Vergonzoso en palacio*, en *El Pretendiente con palabras y plumas*, y en otras varias composiciones; se burlará de las mugeres hazañeras y mogigatas, en la figura de *Marta la piadosa;* admirará la invencion, el enredo, el festivo donaire en la comedia de *Por el sótano y por el torno*, en la de *Amar por señas*, en la de *No hay peor sordo*, llenas de agudeza y sal cómica; y aunque condene como poco verosímil la trama de la *Villana de Ballecas*, no menos

que la de *La Villana de la Sagra*, oirá con deleite aquellos diálogos vivos y sazonados, aquellos chistes tan oportunos, aquella gracia inimitable, que no solo encubre los defectos, sino que seduce y cautiva.

En un tiempo en que el teatro era el campo que con mas ventajas brindaba, nada mas natural que el que cundiesen mucho los poetas que le cultivasen; y asi no extrañamos el crecido número de los que florecieron en el reinado de Felipe IV; hasta el punto de poder decirse que la dramática fue el ramo de buenas letras que prosperó bajo su amparo, y que mantuvo en pie la gloria de nuestra literatura, que iba ya de caida. Dos de los mas célebres poetas de aquel tiempo, dotados de mucha agudeza y aficionados á la sátira, como fueron Góngora y Quevedo [36], compusieron tambien algunas comedias, como lo hizo igualmente el poeta Francisco de Zárate; pero no parece que ganaron por ese título mucha gloria entre sus contemporáneos, y apenas ha llegado su nombre hasta nosotros, como de escritores dramáticos. No asi el de otros muchos, que aunque no tan sobresalientes como un Calderon, un Moreto y un Rojas, enriquecieron nuestro teatro con gran número de composiciones, llenas algunas de mérito y dotadas de mil bellezas, aunque pecando mas ó menos gravemente contra los preceptos del arte, y manchadas con los resabios de mal gusto, propios de aquella época.

A ella pertenecen Velez de Guevara, Alarcon, La Hoz, Diamante, Mendoza, Belmonte, los Figueroas, Cáncer, Enciso, Salazar, Bances Candamo, y otros muchos dramáticos, mas ó menos aventajados; pero es de advertir como, á medida que iba declinando el siglo, parece que menguaba á la par el vigor del in-

genio, y que se aumentaba con la debilidad el delirio: Matos Fragoso y algun otro anunciaron ya como inminente la época de corrupcion y decadencia que amenazaba á nuestro teatro.

Mas antes de llegar á ella, justo será no omitir una reflexion muy honrosa para algunos de los citados dramáticos, que podemos apellidar de segunda clase; y que si bien abusaron de su claro ingenio, cuando se extraviaron tras los otros, remontándose á asuntos elevados, tambien alcanzaron mucha gloria, dejando algunos modelos muy bellos, aunque no exentos de faltas, de la verdadera comedia.

Ya hemos hablado, en el tomo primero, de la intitulada *El castigo de la miseria*, indicando sus principales dotes y defectos; mas por lo que hace ahora á nuestro propósito, deben tributarse á su autor los mayores elogios por el fin moral que en ella se propuso: hasta puede afirmarse que en ese punto se aventajó La Hoz al mismo Moliere, aunque bajo otros conceptos se mostrase tan inferior á él: el *Avaro* del teatro frances paga su culpa, por decirlo asi, con el chasco de la novia y el susto del robo; pero al fin queda satisfecho y regocijado; mas el *Miserable* del teatro español cae en el precipicio que le abre su ciega pasion; cásase por codicia con la supuesta Indiana, y se halla al cabo de la fiesta con muger y sin dote: asi no es extraño que el uno se retire de la escena para ir á abrazar con júbilo su tesoro, y que el otro manifieste tentaciones de echarse de cabeza en un pozo.

Tambien pertenece al mismo género moral, no menos provechoso que entretenido, la comedia de Don Juan Ruiz de Alarcon, *La verdad sospechosa*, en

diera causar imbuir á los alumnos una admiracion ciega hácia nuestros antiguos dramáticos, á riesgo de hacerles creer que pues que tanto agradan, son sus obras excelentes modelos, como inspirarles menosprecio y desvío respecto de unas composiciones en que brillan tantas bellezas. Lejos de una y otra opinion, puede decirse confiadamente que el que se propusiere ahora seguir á todo trance las huellas de nuestros dramáticos del siglo XVII, imitaria de cierto su desarreglo y sus faltas, que eso es cómodo y fácil; harto mas que alcanzarles en talento y en tantas dotes sobresalientes: mas que, por el contrario, el que dejándose llevar de una preocupacion injusta, desdeñase estudiar nuestro antiguo teatro, no viendo sino su irregularidad y sus absurdos, difícilmente pudiera con las solas alas de su ingenio, con los áridos preceptos del arte, ó con la fria imitacion de dramas extrangeros, sobresalir en la escena española. El premio en esa carrera está reservado al que, sin traspasar las vallas que han puesto la razon y el buen gusto, logre desplegar tanto vigor, tanta agilidad y soltura como lucieron nuestros antiguos dramáticos en los dias de su gloria.

No se encerró esta dentro de los confines de España; sino antes bien se extendió velozmente por todas las naciones, inspirando el deseo de imitar á unos autores que gozaban de tan merecida celebridad. Una obra entera exigiria, no poco honrosa para nuestra literatura, manifestar todas las riquezas que han sacado los extrangeros del teatro español, como de una selva espesísima, en que todos cortan libremente, sin que ni el mismo dueño conozca la falta; pero bien puede afirmarse, sin temor de ser desmentidos, que

el antiguo teatro español es el que mas influjo tuvo en la comedia moderna de Europa [39].

El teatro ingles es quizá el que menos debe al nuestro; porque la feliz casualidad de haber visto nacer tan temprano un genio tan extraordinario como el de Shakespeare, hizo que presentase desde luego un carácter propio y original; pero á pesar de eso, no es difícil notar en él el influjo del teatro español: «á Lope de Vega (dice lord Holland) deben los escritores franceses é *ingleses* algunas de sus mas celebradas composiciones;» ya desde el reinado de Cárlos II, segun Schlegel, se tradujeron en Inglaterra dramas de Calderon; representábanse algunos de ellos en tiempo de Dryden, como lo dice en su *Ensayo sobre la dramática*, en el cual cita como muy aplaudida la traduccion de la comedia *Los empeños de seis horas*, y alude á *comedias inglesas, tomadas de novelas españolas;* en fin, en algunas obras dramáticas de esa época, inclusas las del mismo Dryden, se echa de ver manifiestamente el conocimiento de nuestro teatro, y el deseo de imitarle.

Por lo que hace á Italia, á pesar de los centenares de comedias que contó en el siglo XVI y á principios del siguiente, eran estas en general tan poco á propósito para satisfacer los deseos de la nacion, y cundió luego hasta tal punto la aficion á los dramas españoles, que por espacio de mas de un siglo, como lo confiesa el mismo Maffei en su obra sobre el *Teatro italiano*, casi no se vieron en él sino traducciones ó imitaciones del español, sin presentar nada de propia cosecha, excepto las composiciones sencillas y groseras que forjaban los mismos histriones, las mas veces de repente. Hasta puede decirse que de los tres gran-

des ingenios que en el último siglo han dado tanta gloria, cada cual en un género distinto, al teatro de Italia, en dos de ellos se percibe que cultivaban con gusto el teatro español y el aprecio que de él hacian: cabalmente el antiguo teatro italiano, arreglado y correcto, pecaba por lánguido y frio; y los dos famosos dramáticos modernos, que han enseñado en su patria á entretejer una trama artificiosa, á despertar la curiosidad y á excitar vivísimo interes, han debido en gran parte prenda de tanta estima á su estudio de la escuela española: aludimos á Goldoni y á Metastasio.

Inútil se reputará acaso hablar tambien del teatro portugues; pues basta la mas ligera reflexion para adivinar lo que debió sucederle, aun cuando no se supiese con certeza: las escasas comedias que contó Portugal hasta mediados del siglo XVI, no eran bastantes para abastecer la escena de composiciones propias, ni llegaron á formar un teatro nacional; y como despues estuvo unido aquel reino á la monarquía española, por espacio de mas de medio siglo, y precisamente en la época mas floreciente de nuestra dramática, aconteció lo que era de temer: el teatro español ahogó bajo su sombra al teatro portugues, sin dejarle crecer ni medrar. Mientras duró en aquel reino la dominacion de la casa de Austria, se representaban en la capital comedias españolas en esa misma lengua; mas aun cuando se trocó despues la situacion respectiva de ambos reinos, el influjo literario duró mucho mas tiempo que el político; porque el teatro español del tiempo de Felipe IV era mas grato á los Portugueses que su mal gobierno.

Como si todo en el mundo lisonjease á la fortuna,

en cuanto empezó á menguar la de España, comenzó tambien á decaer su teatro, y á amortiguarse la aficion que le tenian los extrangeros; y cual suele acontecer tambien en la buena y en la mala ventura, á los ciegos aplausos del entusiasmo sucedió el desden mas injusto. « Los Españoles (dice Sismondi) eran reputados en el siglo XVII como los dominadores del teatro: los hombres de mas ingenio en las otras naciones tomaban de ellos prestado sin escrúpulo alguno.... Hoy en dia todo ha cambiado: el teatro español es completamente desconocido en Francia y en Italia; no se le nombra en esos paises sino con el epíteto de bárbaro; no se le estudia tampoco en Inglaterra; y la celebridad reciente que se han afanado algunos por darle en Alemania, aun no ha logrado hacerle nacional. » Mas por lo que respecta á esta última proposicion, difícil es que un teatro extrangero logre en parte alguna mas aceptacion y crédito que el que disfruta el español en Alemania: ni puede suceder de otra suerte. Una vez reconocidos como leyes fundamentales los rígidos preceptos del arte, muchas y fundadas son las acusaciones que pueden hacerse contra nuestros antiguos dramas; pero desde el punto que se relaje, por decirlo asi, la disciplina dramática; desde el momento en que á la estrechez de las unidades y á la escrupulosa verosimilitud se anteponga la invencion original, la velocidad de la accion, el encadenamiento de incidentes, los encantos de la imaginacion, la riqueza de ingenio, la gala poética y otras cualidades de esta clase, al instante estan seguros nuestros dramáticos, no digo de hallar indulgencia y acogida, sino aplausos y adoracion. No es, pues, de extrañar, que habiendo echado raices en Alema-

nia, mas que en ninguna otra parte, la nueva secta literaria, que considera el pesado yugo de las reglas como embarazoso al ímpetu y vigor del ingenio, y cultivándose en aquellos paises la literatura española con mas anhelo y aprovechamiento que en ninguna otra nacion de Europa, haya adquirido alli últimamente nuestro teatro tanta celebridad; y eso que por desgracia, como asegura Schlegel, solo se ha dado á conocer por medio de traducciones en prosa, descoloridas y escasas de mérito, ó de imitaciones poco acertadas, en que se ha olvidado el principal encanto del drama español, la viveza en el curso de la accion y el efecto teatral.

Por razones enteramente opuestas á las que han recomendado en Alemania el teatro español, desde el punto en que el ejemplo de los excelentes dramáticos franceses del tiempo de Luis XIV mostró que era posible sobresalir mucho, observando las leyes prescritas por los maestros del arte, subió de todo punto la severidad é intolerancia de los críticos de esa nacion, y necesariamente el pobre teatro español salió muy mal parado de sus manos. Mas por lo mismo no será inoportuno indicar de corrida el grandísimo influjo que tuvo el teatro español, tan libre y exento de freno, en el teatro mas arreglado y circunspecto de Europa.

Antes del gran Corneille valian tan poco las comedias francesas, que las primeras que ese autor compuso, aunque de escaso valer, parecieron muy bellas, comparándolas con las de Hardy y otras semejantes, á que estaba acostumbrado el público. Asi no nos maravillamos de que nos diga Fontenelle, en la vida de aquel célebre poeta y aludiendo á una de sus come-

dias: «que está casi enteramente tomada del español, segun la costumbre de aquel tiempo;» ni que afirme en otra parte: «que entonces se tomaban casi todos los argumentos de los Españoles, por lo mucho que en tales materias sobresalen.» Conforme tambien con este testimonio, decia Voltaire en sus *Comentarios*, y aludiendo al tiempo de Corneille: «Que los Españoles ejercian en todos los teatros de Europa el mismo influjo que en los negocios públicos;» y limitándose, en otro de sus escritos, á hablar de su propia nacion, se expresa de esta suerte: «Forzoso es confesar que debemos á España la primera tragedia patética y *la primera comedia de carácter* que hayan dado á Francia celebridad;» aludiendo en la primera parte de su proposicion al *Cid*, y en la segunda á *El Mentiroso*, tambien de Corneille. Este escritor confesó ingenuamente que su obra no era sino una *copia de un excelente original*, que tenia por título *La verdad sospechosa*; y tan prendado estaba de sus bellezas, que la llama entusiasmado *maravilla del teatro*, no dudando asegurar que «no ha hallado nada que se le parezca en antiguos ni en modernos.»

Ya seria no poca gloria para el autor español de esa comedia haber contribuido á la primera de mérito y renombre que viera el teatro frances; pero quiso su buena dicha que lograse todavía un influjo mas lisonjero. «No es la citada obra de Corneille (decia Voltaire) sino una traduccion; pero probablemente á esa traduccion es á la que debemos Moliere. Es imposible, en efecto, que Moliere haya visto esa composicion, sin descubrir al punto la singular ventaja que lleva ese género á todos los demas, y sin haberse dedicado enteramente á él.»

Lo que solo proponia ese crítico famoso cual conjetura suya, puede ya asegurarse como hecho cierto; pues no cabe prueba mas convincente que la que he hallado en una carta en que el mismo Moliere decia á Boileau : « Mucho debo al *Mentiroso :* cuando se representó este, ya tenia yo deseos de escribir; pero me hallaba dudoso acerca de lo que escribiria; mis ideas aun estaban confusas; y esa obra las fijó..... » « En fin, sin el *Mentiroso*, hubiera compuesto sin duda algunas comedias de enredo, *El Atolondrado, El despecho amoroso;* pero tal vez no hubiera compuesto *El Misántropo* [40]. »

Tal fue el mejor fruto de la comedia de Corneille, y de que ciertamente debe gloriarse el teatro español, que suministró el preciado original; con cuya hermosa imitacion logró tantos aplausos ese célebre dramático, que publicó luego una *Continuacion del Mentiroso*, expresando con laudable sinceridad : « que habia tenido razon en decir que no seria aquel el último empréstito ó hurto que haria á los Españoles; y que asi presentaba esa *Continuacion*, sacada del mismo caudal; pues es el mismo argumento que ofreció Lope de Vega bajo el título de *Amar sin saber á quien* [41]. »

Se ve, pues, por estas meras indicaciones el influjo que tuvo el teatro español en el padre del teatro frances, en *el primero que le dió una forma arreglada á razon*, como dice Voltaire; y si bien es cierto que consiguió Corneille menos fama como autor cómico que como trágico, por haber aparecido tan en breve un Moliere, que no tuvo entonces ni ha tenido despues quien se ponga á par suyo, tambien se ha visto ya que el teatro español contribuyó á encaminar los

pasos de ese famoso autor por la senda que habia de conducirle á la inmortalidad.

Sábese juntamente que cultivaba mucho la literatura española, gustando con preferencia de las obras de Cervantes (de lo cual se ve uno ú otro indicio en sus comedias); y que en varias de estas, aunque no en sus obras maestras, tomó argumentos, escenas y situaciones del teatro español, no teniendo á mengua imitarle: prueba de ello sea el *Don Garcia de Navarra*, comedia heróica imitada del español; *La Princesa de Elide*, tomada de *El desden con el desden*, y muy inferior al original; el *Festin de Pierre*, con cuyo absurdo título presentó un argumento tan popular entonces en Francia, cual era el del *Convidado de piedra*, tratado antes de Moliere por Tirso de Molina, y despues por Zamora; *La Escuela de los maridos*, que ofrece en algunas escenas un recuerdo manifiesto de *No puede ser guardar una muger* de Moreto, y de *La Discreta enamorada* de Lope; *Las Mugeres sabias*, cuya idea parece tomada de la comedia de Calderon *No hay burlas con el amor*, ofreciendo tal vez mas semejanza con *La Presumida y la Hermosa*, de Fernando de Zárate; *El Médico á palos*, cuyo argumento lo sacó probablemente el poeta de un antiquísimo cuento frances, pero en que se halla aprovechada con mucha gracia una escena muy cómica de *El acero de Madrid*, comedia de Lope; y alguna otra imitacion de menos monta, que no merece citarse.

Si « hasta el mismo Moliere (como dice Mr. Linguet hablando del teatro español) ese restaurador, ó mas bien, ese creador de la comedia, sacó de esa copiosa fuente, » ¿qué no harian los otros dramáticos franceses, que no tenian ni con mucho el talento de aquel

la que se ve á un mancebo de ingenio y buenas prendas, afearlas todas con el vicio de mentir á destajo; si por casualidad se le suelta un cabo, lo enlaza al punto con destreza; si le cortan un nudo, le afianza con mil; pero al fin queda envuelto en las mismas redes que tejia, y deshace por su despreciable vicio el casamiento que anhelaba. «El argumento me ha parecido tan ingenioso y bien manejado (decia Corneille, hablando de esta composicion) que he dicho muchas veces que daria dos de las mejores que he compuesto, con tal que esta fuese de mi invencion...» «Sea cual fuere su autor [37], lo cierto es que ella tiene gran mérito; y no he visto nada en aquella lengua que me agrade mas.» Nada tan honroso como el voto de ese gran maestro; y efectivamente son muchas y muy recomendables las prendas que adornan la citada comedia; pues á su feliz invencion añade la diccion purísima, un estilo en general terso y limpio, agudeza en los chistes con urbanidad y decoro, y facilidad y gracia en la versificacion, sin incorreccion ni desaliño.

Se conoce que ese feliz ingenio atinó cumplidamente con el fin que debe proponerse un autor cómico; y en otra composicion suya, intitulada *Las paredes oyen* (mucho menos conocida que *La verdad sospechosa*, pero que puede servirle de pareja) se ve censurado con mucha facilidad y donaire el vicio de un jóven maldiciente: este carácter, mas propio de la verdadera comedia que el que descubre *El mal hombre*, que tantos elogios ha valido á Gresset, se halla desenvuelto con arte y maestría, presentando este drama una leccion muy provechosa; pues un mozo, dotado de cualidades bizarras y querido de todos, pierde por solo su mala lengua la mano de la

muger que ama. El fin moral de esta comedia se encierra en los siguientes versos, con que concluye:

Suplico á vuesas mercedes
Miren que *oyen las paredes;*
Y á toda ley, *hablar bien.*

Singular por su argumento es tambien una comedia de aquella época, de invencion ingeniosa y de versificacion agradable, llena de sal y de agudeza con algunas puntas de sobrada malicia, pareciéndose tanto á las de Tirso de Molina, que la habia tenido algun tiempo por suya, hasta haber visto que en nuestro teatro pasa por de Don Agustin de Salazar: su título es *La segunda Celestina.* Tiene por objeto poner de manifiesto las mañas y astucias de que se valia una muger sagaz y encubridora, á quien iban á consultar como hechicera y adivina personas de alta gerarquía, sobradamente crédulas: flaqueza harto comun aun en siglos mas ilustrados, y que debia de serlo mucho mas cuando aun estaban mas acreditadas ciertas preocupaciones supersticiosas.

Es de advertir que mucho antes de ese poeta, ya Lope de Vega en una de sus tragicomedias, intitulada *El caballero de Olmedo*, llena de chiste y de sal en sus dos primeras jornadas, habia presentado con mucha gracia en el teatro á una vieja zurcidora de voluntades, por el estilo de la célebre *Celestina*, en quien se conoce por varias alusiones que pensaba Lope al escribir su obra; y como algunos, al ver los prodigios que aquella obraba, la supusiesen hechicera, burlóse el poeta de tan necia aprehension, diciendo por boca del galan:

No creo en hechicerías;

Que todas son vanidades:
Quien concierta voluntades
Son méritos y porfías.

Pero no porque el gran Lope hubiese ya dado el ejemplo, deja de ser laudable el celo de esotro dramático, que en un siglo en que todavía se quemaban brujas (testigo el famoso auto de fe de Logroño) se atrevió á contrarestar esa torpe creencia, haciéndolo con tanto ingenio y con burla tan sazonada: la misma Celestina, al concluirse la comedia, dice hablando de las hechicerías:

Pues, Tacon, asi son todas:
Y no que tengan te asombres
Con los necios opinion;
Porque las brujas lo son
Porque son tontos los hombres.

Asi se fue sosteniendo con bastante gloria nuestra dramática, hasta el fin del reinado de Felipe IV, aunque ya desde mediados de él habian empezado á reunirse muchas circunstancias desgraciadas, que parecian de mal agüero para lo porvenir. Verificáronse al mismo tiempo muertes en la familia real, revueltas y discordias domésticas, guerras externas, desmembracion de estados mal unidos; y en medio de tamaños males, que amagaban con otros mayores, estuvo cerrado el teatro por algunos años, hasta que volvió á abrirse cerca del de 1650, continuando en estado bastante floreciente, hasta que se verificó en 1665 la muerte de aquel monarca.

El reinado de su sucesor, niño todavía, y enfermizo de alma y de cuerpo, se anunció desde luego á la nacion bajo los auspicios mas tristes; y por lo que

respecta á la dramática, publicóse inmediatamente un decreto de la reina gobernadora, único en la historia literaria de una nacion, y que apenas parece creible: mandóse que las comedias «cesasen enteramente, hasta que el rey su hijo tuviese edad bastante para gustar de ellas.» Afortunadamente que esta órden no se llevó á efecto; sospechóse, al parecer, que la nacion era ya bastante adulta para asistir al teatro; y volvió este á abrirse en la menor edad de Cárlos II.

Mas aunque todavía quedasen muchos restos preciosos del reinado anterior, notóse muy en breve la decadencia de la dramática, ya por resultas de los graves infortunios que aquejaban al reino, y ya por el desaliento que infundia en los autores la falta de estímulo y proteccion: porque aquel príncipe, de buen natural y con alguna aficion al teatro, ni aun siquiera tuvo aliento para ampararle. Asi es que ofrece vasto campo á la meditacion comparar el estado próspero á que llegó el teatro español, en los reinados de entrambos Felipes, III y IV, con el decaido y miserable que presentaba al verificarse el casamiento de Cárlos II. Ya hemos dicho que en 1609 se quejaba el P. Mariana de lo mucho que se habia aumentado, *en los últimos veinte años*, el número de representantes y de teatros: en 1632, en un memorial impreso, dirigido al rey por el celoso cómico Cristóbal Santiago Ortiz, vemos que el consejo habia mandado que solo hubiese *seis* compañías, cuyos autores se nombrasen por él y con título, pero que poco despues se aumentó el número de las compañías hasta *doce*, y que sin embargo de las prohibiciones y penas, habia en su tiempo *cuarenta compañías*, en que andaban *poco menos de mil personas*... Añadiendo luego: «que de veinte

años á aquella parte se habian fabricado tantas casas para representar comedias, que habia muy pocas ciudades, y aun villas de corta vecindad, que no las tuviesen, y casi todas puestas en arrendamiento ». Ahora, pues, cotéjense estos testimonios auténticos de autores contemporáneos, con lo que sabemos que sucedió en las bodas de Cárlos II; en las cuales (segun asegura Bances Candamo, uno de los mejores ingenios de aquel tiempo) apenas pudieron reunirse *tres compañías*, para celebrar aquella fiesta, y eso que se procuró con mucho anhelo que fuese suntuosa y magnífica.

Fueron despues las cosas de España de mal en peor, asi en la dramática como en los demas ramos: menguaba á toda prisa el saber, y aumentábase la corrupcion del gusto; iban desapareciendo de la escena del mundo algunos dramáticos famosos del reinado anterior, que habian alcanzado el del nuevo príncipe; y en medio del desaliento general, y en una época de consuncion y miseria, como que nos maravillamos de hallar todavía uno ú otro autor célebre, que recordase á lo menos que no se habia extinguido de todo punto el ingenio español.

Mas famoso como historiador que como poeta, pero siempre puro en la diccion, florido é ingenioso, Solis puede reputarse como uno de los pocos que sostuvieron el crédito de la nacion en aquella aciaga era; y aunque deliró sobradamente cuando dejó á su imaginacion devanear á su salvo, como en *Eurídice y Orfeo*, en *El alcázar del secreto*, y en otras composiciones semejantes, no menos desacertadas en el plan que afectadas en el estilo, supo no obstante en alguna que otra mostrar muchas dotes de excelente dramático.

No pocas de ellas se admiran en su comedia de *La Gitanilla de Madrid*, cuya idea tomó el poeta de la primorosa novela de Cervantes, á quien cita, adornando su composicion con trama artificiosa, con gracia sazonada, con versificacion apacible, y el mas hermoso lenguaje que imaginarse pueda: siendo de notar que en esa composicion, no solo procuró Solis encerrar la accion dramática en el término riguroso, sino que cuidó de advertirlo, como satisfecho de su destreza: uno de los actores dice asi:

¿Quién creeria,
Sino es que se lo dijese
La experiencia, que trajese
Tantos acasos un dia?

No menos reputacion ha grangeado al mismo poeta otra comedia suya, *Un bobo hace ciento*, abundantísima en ingenio y sal cómica, pero cuya trama me parece demasiado enredada, con perjuicio de la verosimilitud; siendo muy preferible, en mi dictámen, la comedia del mismo autor intitulada *El amor al uso;* una de las mejores que posea el teatro español. Invencion agudísima, trama sutil, situaciones cómicas, burla viva y donosa de un defecto muy comun en hombres y mugeres, lenguaje castizo y ameno, versificacion fluida, chistes graciosos y oportunos, todo contribuye á recomendar esta composicion bellísima, que tiene asegurado su éxito y aplauso mientras dure en el mundo la maldita moda, antigua á lo que parece, de amar poco y ponderarlo mucho.

Con Solis [38] se concluye la lista de nuestros antiguos dramáticos de fama; pues aunque en su tiempo, y reinando Cárlos II, florecieron otros dos au-

tores cómicos dignos de mencionarse, como alcanzaron el siglo XVIII, y en él publicaron muchas de sus composiciones, los reservamos para mas adelante; porque son los únicos de que podemos echar mano para llenar un gran vacío en los anales de nuestra dramática. Mas antes de entrar en otra época, no será inútil volver atras la vista, y contemplar como desde una altura el terreno que se acaba de recorrer; puesto que no solo es el mas importante, sino que *comprendiendo desde Lope de Vega hasta Solis*, puede decirse que *encierra el antiguo teatro español.* ¿Mas cuál es el concepto que merece este, juzgado con imparcialidad, sin oir por una parte los aplausos ruidosos de sus apasionados, ni por otra los ásperos gritos de sus despreciadores?..... Materia es esta que exige de ley detenerse un breve espacio á examinarla.

La primera reflexion que se ocurre es la funesta casualidad de que la edad mas floreciente de nuestra dramática coincidiese con tantas circunstancias poco favorables, ó por mejor decir, contrarias á su perfeccion: en el reinado de Felipe IV iba ya extinguiéndose aquel saber profundo, aquel gusto acendrado que habia distinguido á nuestros escritores del siglo XVI, prendados de los autores clásicos de la antigüedad, á quienes imitaban, quizá con demasiada sujecion; y cuando los poetas del siglo siguiente se atrevieron á abandonar sus huellas, y creyeron que ya era tiempo de alzar con gloria un teatro verdaderamente nacional, quiso la mala suerte que no se hallase España en aquel grado de adelantamiento en que la filosofía, las ciencias y el buen gusto colocaron en época posterior á otras naciones. Asi puede asegurarse que á nuestros dramáticos les faltó un terreno firme y sólido, porque

el antiguo se habia hundido, y no se habia levantado ninguno en su lugar: el saber de la nacion decaia por momentos; y si la naturaleza producia aun de buena voluntad muchos felicísimos ingenios, sus mismas singulares prendas contribuian á perderlos; porque cabalmente hallaban muy corrompido el gusto, y sucede con los talentos lo que con las personas en un contagio; que las mas robustas y lozanas suelen hallarse mas expuestas.

Nuestros antiguos dramáticos tenian en general mas imaginacion que cordura, y mas dotes naturales que adquiridas: todo lo que alcanza á dar de sí el ingenio les costaba tan poco, que lo derramaban á manos llenas; pero lo que requiere sana doctrina, lenta observacion y tacto delicado, solia escasear en ellos.

El defecto capital de nuestros antiguos dramáticos consistió en que olvidaron casi siempre el fin propio de la comedia, que es contribuir á la reforma de las costumbres; y lejos de proponerse ese noble objeto, acarrearon no poco daño con los mismos encantos de su ingenio: aun no habia cundido mucho el mal, y ya decia á principio del siglo XVII el adusto Mariana: «¿pues qué otra cosa se ve en el teatro sino estupros de doncellas, amoríos de mugeres livianas, malas artes de encubridores y encubridoras, fraudes de criados y de criadas, y expuesto todo ello en versos sonoros y pulidos, y esmaltado con los matices de la elocucion, para que se grabe mas hondamente en la memoria lo que fuera tan útil ignorar?...» Y creciendo despues el abuso, en vez de remediarse, ha podido con razon un crítico moderno decir de las obras de nuestros dramáticos: «en ellas se ven pintadas con el colorido mas deleitable las solicitudes mas inhonestas;

los engaños, los artificios, las perfidias, fugas de doncellas, escalamientos de casas nobles, resistencias á la justicia, duelos y desafíos temerarios, fundados en un falso pundonor, robos autorizados, violencias intentadas y cumplidas, bufones insolentes, y criados que hacen gala y ganancia de sus infames tercerías.»

De este abuso gravísimo, muchas veces condenado por nuestros escritores, y que ha provocado tantas dudas y consultas por parte del gobierno, nació no solo un influjo pernicioso respecto de las costumbres, sino tambien graves perjuicios para el arte dramática. Si se hubiesen contenido nuestros autores en la jurisdiccion moral propia de la comedia, no hubiera sido posible que se extraviasen tanto, dejando á la imaginacion licenciosa y valdía divagar por un campo sin límites, y escogiendo por argumentos dramáticos todos los asuntos posibles, sin crítica ni discernimiento. Mas olvidando la *utilidad* del teatro, y no atendiendo sino al *deleite*, en vez de proponerse conciliar uno y otro, tomaron por materiales de sus dramas todos los hechos que les ofrecia la historia, las fábulas de la mitología, las tradiciones mas absurdas; y aun no contentos con tan abundante cosecha, soltaron la rienda á su fantasía, y dejaron correr su inventiva, sin exigir mas condicion en los asuntos de sus composiciones que la de sorprender y divertir al público, para grangear aplausos al poeta.

Una vez olvidado ó pospuesto el objeto principal del drama, miróse como fin lo que no debiera ser sino medio: no se cuidó de disponer el plan dramático, valiéndose de un sagaz artificio, que excitando y manteniendo despierto el interes de los espectadores, contribuyese luego á presentar de bulto un ejem-

plo moral, sano y provechoso; sino solo de sobresalir á toda costa en ese artificio, dándose por satisfechos los autores si asi lo verificaban, enredando lances é incidentes singulares, y desatándolos luego con facilidad y maestría. Muchas veces lo consiguieron nuestros dramáticos hasta un punto que sorprende y admira; pero al llegar al cabo, y cuando se va á tributarles el merecido elogio, se echa menos frecuentemente la utilidad de sus afanes, coronados con tan feliz éxito; y la razon se queda tan desabrida y malcontenta, como prendado el ingenio y cautivada la imaginacion.

El solo nombre de *comedias de enredo*, que suele darse á muchas de las nuestras, no solo envuelve ya una presuncion contra ellas, indicando que han desatendido el fin principal, sino que al propio tiempo ofrece vehementes indicios de que muestren quebrantadas mas de una vez las reglas de la verosimilitud: porque es sumamente difícil que, atendiéndose con tanto ahinco á entretejer muchos y complicados lances, se dispongan estos tan fácil y naturalmente, que aparezcan en el teatro cual solemos verlos en el mundo. Proponiéndose un poeta presentar un cuadro de costumbres, la pintura de estas y el desarrollo de las pasiones ocupan necesariamente mucho espacio, y bastan menos sucesos é incidentes para urdir la trama, colocándolos y distribuyéndolos con acierto y anchura; pero apenas se puede concebir como lograron nuestros dramáticos llenar tantas largas comedias con lances tan breves y tan varios, sucediéndose con mucha rapidez, é impeliéndose, por decirlo asi, como las olas de la mar, para llegar pronto á la orilla. Asi se nota que á pesar de la fecundísima invencion y singular talento de los dramáticos españoles, no pudo

menos de suceder que afeasen muchas de sus composiciones con lances inverosímiles ó impropios.

Del mismo vicio capital ya indicado se originó tambien que, desatendido el objeto moral de la comedia, fuese consecuencia natural que descuidasen nuestros dramáticos la parte esencialísima de *caractéres;* y que habiendo acertado por el instinto de su talento á escoger algunos excelentes, y á bosquejarlos con sumo acierto, se advierta mas de una vez en sus obras que consideraban ese punto como de poca monta, y que no se ocupaban de intento en retratar caractéres propios con verdad y delicadeza. De donde proviene con harta frecuencia, al representarse tales dramas, que no parezca la escena española una galería de pinturas, en que pueda el espectador estudiar el ademan, la fisonomía y los afectos de cada persona; sino mas bien una linterna mágica, en que pasan velocísimamente mil y mil figuras, pintadas con vivos colores, pero que llegan á cansar la atencion y la vista.

El mismo errado principio que ocasionó tantos y tan graves perjuicios, asi en la eleccion de argumentos como en el arreglo del plan dramático y en la disposicion de sus partes mas principales, no dejó de influir tambien y no menos perniciosamente hasta en cosas que parecen á primera vista muy lejanas, y de manera alguna dependientes del mismo orígen. De creer es que corrompido el gusto en el siglo XVII, y aclamados como bellezas los absurdos de los *cultos* y *conceptistas*, no hubiera podido la escena española librarse del comun contagio; pero tambien me parece cierto, que si nuestros poetas dramáticos se hubiesen limitado á componer comedias del género moral, en vez de correr desbocados por un terreno escabroso y

resbaladizo, de seguro hubieran tropezado menos. Asi se ve que cuando por fortuna entraban, si puede usarse esta expresion, en el camino real de la comedia, al instante parecen otros: al pintar las costumbres de la sociedad en que vivian, su *estilo* solia ser culto y urbano, sin extravagancia ni hinchazon; la *diccion* no solo guardaba necesariamente un tono mas natural, sino que adquiria mayor facilidad y sencillez; ganaba el *diálogo* en velocidad y soltura; y hasta la *versificacion* misma, reducida frecuentemente al modesto romance ó á la graciosa redondilla, aparecia propia de la comedia, ayudándola con su viveza y sus encantos. Mas cuando por desgracia se remontaban nuestros dramáticos hasta las nubes, perdiéndose en los espacios imaginarios, todo habia de resentirse naturalmente de la region vacía en que vagaban: anteponian los conceptos sutiles ó hinchados, por no parecer llanos ni triviales; alzaban la clavija al estilo, hasta que sonaba agudo y disonante; descoyuntaban el lenguaje, para que se mostrase digno de tan sublimes asuntos; y desdeñando como plebeya la versificacion sencilla y fácil, apenas se contentaban, para expresar sus conceptos alambicados, con la pomposa octava ó el artificioso soneto.

¿Cómo, pues (preguntará alguno) con tantos y tan graves defectos pudieron los antiguos dramas, no solo alcanzar muchos aplausos en el teatro español, tan adelantado en aquella era, sino contribuir no poco á los progresos de los demas de Europa, y aun deleitar hoy dia, á pesar de las reclamaciones de la sana crítica?... Eso prueba incontestablemente, y sin que nada valgan en contra argumentos ni raciocinios, que muchas de esas composiciones encierran en sí un

mérito muy grande, el principal encanto de las obras dramáticas, aquel cuya falta no pueden suplir las demas perfecciones juntas, y que es capaz por sí solo de contrapesar mil defectos. Las antiguas comedias españolas poseian aquel *no sé qué*, mas poderoso á veces que la beldad misma, y que prenda y cautiva, sin que puedan definirlo pintores ni escultores; al paso que con muchos dramas extrangeros, correctos y esmerados, nos acontece lo mismo que con las estatuas de mármol: admiramos la regularidad del conjunto y la proporcion de sus partes; ¿pero quién puede enamorarse de cosa tan fria?

La cualidad sobresaliente de nuestros antiguos dramáticos es la *invencion;* en cuya dote bien puede decirse que ni han tenido sucesores, ni reconocido rivales: aun apartando á un lado tantos millares de dramas sagrados, y de comedias heróicas, y de argumentos absurdos, ¿quién es capaz de enumerar tantos de asuntos felicísimos, susceptibles de mil bellezas, y que ni se envejecen con el tiempo ni se reducen á agradar dentro del recinto de una nacion; sino que gustan hoy dia lo mismo que ha dos siglos, y aun despojados del encanto de la diccion y de los versos, alcanzan favorable acogida en los teatros de Europa?

Igualmente son muy dignos de elogio nuestros antiguos dramáticos por el arte con que disponian la trama de sus composiciones, entretejiendo los sucesos, enredándolos cada vez mas, y logrando muchas veces una solucion tan fácil como poco prevista. Es cierto, como ya se ha dicho, que solian incurrir en el defecto de multiplicar en demasía los incidentes; que no cuidaban tanto como debieran de guardar la verosimilitud; y que el menosprecio de las estrechas

unidades, les ofrecia mayor anchura y facilidad que la que disfrutan los modernos; pero á la par debe reconocerse que es muy difícil, si es que no imposible, aventajarles en el arte de preparar escenas interesantísimas, en el don de excitar á cada instante un interes mas vivo, y en la maestría con que se burlaban, por decirlo asi, del talento y de la prevision de los espectadores, ya haciendo nacer con oportunidad incidentes inesperados, ya aumentando los obstáculos cuando parecia que iban á allanarse, y ya en fin desatando, como por via de juego, el estrecho nudo dramático. Eso es lo que excita la curiosidad, lo que embarga la atencion, lo que admira y encanta; y de ahí procede sin duda mucha parte del crédito que logró en su tiempo el antiguo teatro español, y que á pesar de sus defectos, le harán siempre singular y apreciable.

Tambien le recomienda en sumo grado la maestría con que manejaban nuestros poetas el *diálogo dramático;* siendo muy pocos los extrangeros que en este punto puedan compararseles: con disgusto y hastío oimos la importuna pompa de las antiguas *relaciones*, en que los autores no se proponian sino lucir su ingenio, y procurar palmadas á los descompasados gritos y ademanes de algun actor famoso; pero cuando olvidaban nuestros dramáticos esa ridícula manía, y emprendian un diálogo animado, ¿quién es capaz de igualar aquella viveza y concision, aquellas interrupciones tan frecuentes y naturales, aquellos quites mas diestros y mas rápidos que los de un juego de esgrima; en una palabra, cuantas dotes pueden hacer del diálogo cómico la fiel imágen de la conversacion familiar?

En esos casos, el *estilo* de nuestros dramáticos dejaba tambien á un lado su vana ambicion, y corria ágil y desembarazado por terreno llano, en vez de andarse por vericuetos, á riesgo de vuelcos y caidas; y al compas del estilo, la diccion aparecia mas simple y natural, desechando galas impropias y postizas. En punto á *elocucion*, ofrece nuestro antiguo teatro el mas rico tesoro: en él debe estudiarse, tal vez mejor que en lo restante de nuestra literatura, la índole peculiar de nuestra lengua, sus gracias y primores; en él se encuentra ese inagotable caudal de proverbios y refranes, de modismos y sales castizas, de locuciones y frases familiares, que tan propia hacen para la comedia á la lengua castellana, sin que tenga nada que envidiar á ninguna del mundo. Porque es de advertir que no parece sino que nuestros antiguos dramáticos previeron y quisieron rechazar anticipadamente la acusacion que luego se le ha hecho, de ser mas redundante y pomposa que veloz y concisa; pues es imposible encerrar mas conceptos en menos palabras, y lograr que corra la diccion al par del pensamiento, con mas velocidad y soltura que la que lucieron en muchas de sus obras aquellos clarísimos ingenios.

Dotados por otra parte de imaginacion amena y florida, de gracia y agudeza, no les costaba esfuerzo alguno divertir y deleitar á los espectadores: en otros dramáticos se nota afan y apuro por parecer festivos y sazonados; pero en los nuestros solo se percibe el abuso de excelentes prendas: nunca pecan por escasez; siempre por demasía.

Y lo mismo puede decirse, considerándoles meramente bajo el concepto de *poetas:* con tal facilidad

versificaban, que tal vez por eso tenian á menos valerse de metros sencillos, y les anteponian otras combinaciones mas difíciles y embarazosas, aunque no por eso capaces de detener sus pasos; mas cuando los enderezaban por buena senda, lejos de descubrirse el trabajo del poeta, no parece sino que los mismos versos nacian espontáneamente, eslabonándose de buen grado unos con otros, y corriendo tan rápidos como la pluma misma que los escribia. A tal punto de perfeccion llega esta dote en muchas de las obras de nuestros dramáticos, que puede hacerse en ellas una prueba singular, y la mas cumplida en favor suyo: en repetidas ocasiones no es fácil expresar el mismo pensamiento sino del modo que ellos lo hicieron, so pena de tener que enredarse en circunloquios y rodeos; y hasta puede desafiarse al que mas se precie de poseer á fondo nuestra lengua, á que no expone en prosa, con mas exactitud y con menos palabras, los mismos pensamientos que se hallan en algunos diálogos en verso de nuestras comedias. ¿Qué extraño es, pues, que reuniendo á estas cualidades preciosísimas una versificacion tan sonora y grata como la música mas apacible, logren nuestros antiguos dramas encantar el oido, y se valgan de su seduccion para desarmar en el teatro á la crítica mas adusta?

Al trazar este rápido bosquejo del antiguo teatro español, en su época mas floreciente, he procurado indicar con imparcialidad asi sus buenas prendas como sus principales defectos; en lo cual me he propuesto un fin muy importante: cual es el de advertir á los jóvenes, que se dediquen á la dramática, el riesgo de dos opiniones extremas, desacertadas ambas, y no menos peligrosa una que otra; pues tanto mal pu-

gran maestro? « El influjo del teatro español no puede desconocerse, sobre todo en Francia, donde el gran Corneille se formó en la escuela española; donde Rotrou, donde Quinault, donde Tomas Corneille, donde Scarron casi no presentaron en el teatro sino dramas tomados prestados de España; en que los nombres y títulos castellanos, no menos que las costumbres de ese pais, lograron por espacio de largo tiempo poseer exclusivamente la escena. » Una obra entera exigiria desarrollar completamente esta proposicion del señor de Sismondi, de que tanta gloria resulta á nuestra literatura; pero no podemos menos de citar algunas composiciones cómicas, que en el mismo siglo de Luis XIV tomaron los Franceses de nuestro teatro: tales fueron: *El palacio confuso* de Lope, — *El amo criado*, y *Entre bobos anda el juego*, de Rojas, — *El Marques del Cigarral*, de Moreto. — *Nunca lo peor es cierto*,—*La dama duende*,—*Lances de amor y fortuna*, de Calderon; y alguna otra que no tengo presente. Mas lo dicho basta para probar que en la época mas floreciente del teatro (época en que tanto se cultivaba en Francia la lengua y la literatura castellana, que hasta vino una compañía cómica de España á representar en Paris,) los dramáticos mas sobresalientes de una nacion tan ilustrada no se desdeñaron de traducir é imitar muchas composiciones del teatro español, como medio á propósito para enriquecer y realzar el suyo [42].

No es posible, por lo tanto, dejar de quejarnos sentidamente de que, olvidándose con ingratitud lo mucho que debe el teatro moderno de Europa á los dramáticos españoles, se muestren los mas de los críticos extrangeros menos dispuestos á celebrar sus be-

llezas que á censurar ásperamente sus defectos, llegando á veces hasta el punto de imputarle algunos que no tiene. La Harpe, por ejemplo, solo sabia de oidas que habia un teatro español; pero eso no le impidió hablar varias veces de él, exponiéndose á incurrir casi siempre en equivocaciones manifiestas. Asi se le ve celebrar á Beaumarchais «por haber sustituido á las insulseces y bufonadas, que es todo el sainete de las antiguas tramas españolas é italianas, un diálogo lleno de sal y cierta osadía donosamente satírica.» ¡Tal es la idea que tenia ese crítico frances del teatro *insulso* y *bufon* de Lope, Calderon, Moreto, Rojas, Solis etc.!

¿Pero quién puede extrañar que en el siglo pasado y en este se haya borrado el recuerdo de antiguos beneficios, cuando en la misma época en que se recibian, se empezó ya á hacer gala de burlarse del teatro español? Que se criticasen severamente sus defectos, para precaver de ellos á los ingenios de otras naciones, que tuvieron la dicha de nacer en época de mas saber y de mejor gusto, nada mas acertado y plausible; pero no merece igual calificacion que se cierren los ojos á las bellezas, y se suelte la lengua para las injurias. ¿Cómo es posible concebir que un crítico como Boileau, por no citar á otros, y viviendo todavía un Corneille y un Moliere, solo se acordase del teatro español para disparar contra él la burla mas amarga? «Allende el Pirineo (dice en su *Poética*) bien puede sin peligro un coplero encerrar en la escena años enteros en un solo dia: alli frecuentemente el héroe de un espectáculo grosero, niño en el primer acto, se muestra en el último con la barba crecida.» No tiene duda que este defecto es muy ridículo, y que

no estuvo exento de él nuestro teatro, como se ve en *El conde de Saldaña*, y en alguna que otra comedia; pero estas son pocas, y no en tan crecido número que pueda decirse con verdad que en el teatro español se ve *frecuentemente* tamaño absurdo.

Ni es justo tampoco el tono de menosprecio y baldon con que le trata el citado crítico: los que cometian esas escandalosas licencias lo merecen todo, excepto el nombre de *copleros;* y si es cierto (como se expresa en algunas ediciones de las obras de Boileau, y como se cree comunmente) que aludió en esos versos al gran Lope de Vega, ¿quién pudiera adivinarlo, al oirle apellidar de esa suerte? Cabalmente ese hombre extraordinario, asi como otros escritores españoles de aquel siglo, son mas reprensibles porque abusaron de las dotes de excelentes poetas y de buenos dramáticos, que brillan por todas partes en sus composiciones; desarregladas sí y defectuosas cuanto se quiera, pero que tampoco merecen la injuriosa denominacion de *espectáculo grosero:* epíteto que asienta muy mal al teatro español, que se adelantó á todos los de Europa en urbanidad y cultura.

Muy celebrado ha sido lo del *niño* y *las barbas;* y efectivamente no deja de tener chiste; ¿pero no pudiera acontecer que alguno recordase á Boileau que sucede con las gracias lo mismo que él decia, por boca de Gilotin al regalado canónigo, que sucede con los manjares:

Qu'un diner réchauffé ne valut jamais rien?....
Comida recalentada
Nunca valió nada.

Porque el tal dicho era tan añejo y tan manoseado en

España, antes que naciese Boileau, que á fuerza de comun ya no causaba risa. En el siglo XVI publicó Lopez Pinciano su *Filosofía antigua poética*, y en ella decia asi: « Y de aqui se puede colegir cuales son los poemas á do nace un *niño y crece y tiene barbas*, y se casa y tiene hijos y nietos; lo cual en la épica, aunque no tiene término, es ridículo; ¿que será en las activas (las dramáticas) que le tienen tan breve? »

En 1605 publicó Cervantes la *Primera parte de su Quijote*, y en el inimitable diálogo del canónigo y el cura, se expresó casi con las mismas palabras que usó despues Boileau: « porque ¿qué mayor disparate puede ser, en el sugeto de que tratamos, que salir un *niño en mantillas* en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho *hombre barbado?* »

Y cuando pocos años despues imprimió el mismo Cervantes sus últimas comedias, quiso repetir el mismo chiste en verso, y lo hizo de esta suerte, en su comedia de *Pedro de Urdemalas*:

Y verán que no acaba en casamiento,
Cosa comun y vista cien mil veces;
Ni que parió la dama esta jornada,
Y en otra tiene el niño ya sus barbas,
Y es valiente y feroz, y mata y hiende,
Y venga de sus padres cierta injuria,
Y al fin viene á ser rey de cierto reino,
Que no hay cosmografía que le muestre:
De estas impertinencias y otras tales
Ofreció la comedia libre y suelta [43].

Lo que se acaba de decir pudiera ya servir de muestra, para ver como los críticos españoles se anticiparon á contrarestar con las armas de la razon y de la burla el desarreglo y licencia de nuestro antiguo tea-

tro; pero como sea muy comun creerse fuera de España, y lo que es peor, aun dentro de ella misma, que las reglas dramáticas eran poco conocidas de nuestros antiguos, y que ha sido menester peregrinar luego para ir á rebuscarlas en las obras de los extrangeros, no será inoportuno insertar en este sitio, para desagravio de nuestra literatura, algunas indicaciones que destruyan tan equivocado concepto, ya que no consienta la índole de este escrito desentrañar á fondo la materia.

Puede afirmarse con plena confianza que *no hay absurdo ni defecto notable en nuestras antiguas comedias, que no fuese censurado con acierto y severidad por los críticos españoles mucho antes que por los extraños:* pues si bien es cierto que nuestros dramáticos, arrastrados por el ímpetu de su ingenio y desvanecidos con los aplausos del público, desdeñaron las mas veces sujetarse á las reglas del arte, tambien lo es que muchos escritores celosos osaron al mismo tiempo levantar la voz, reclamando con energía la observancia de los preceptos.

Ya hemos visto, tratándose del *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, compuesto en el siglo XVI, que apenas empezaron á aparecer en el teatro cómico reyes y argumentos elevados, le *culpaban* á él, por haber sido *el primero* que hubiese de esa suerte *traspasado el fuero de la comedia;* y en la obra de Pinciano, publicada aun antes que esotra, hallamos no solo prescritas las *unidades dramáticas,* como ya se ha dicho en otros lugares, sino presentada en brevísimas palabras una pauta segura á los autores cómicos, para que no tuviesen disculpa, si llegaban á extraviarse: « La comedia (les decia ese sensato español) es

poema activo, negocioso, cuyo estilo es popular, y fin alegre. » ¿Quién puede preciarse de haber condenado antes que él la hinchazon de estilo, y las desgracias y muertes con que afearon luego nuestros autores cómicos muchas de sus composiciones? Hasta el lujo en la versificacion, que tanto los sedujo y de que tan pródigamente usaron, se halla reprobado por aquel escritor; pues manifestó « que no conviene que la comedia tenga muchos endecasílabos ni tampoco canciones; » é indicó la razon de ello, expresando que la accion de la comedia pasa « entre personas comunes, y que la cancion se desvia del comun uso de hablar. » De esta suerte reprendia anticipadamente el *tono lírico* que tomaron muchas veces nuestros dramáticos, olvidando lo que exigia la naturalidad y verosimilitud.

Si despues de esos escritores creció mucho mas el desórden dramático, bajo las alas del ingenio de Lope, tambien se aumentó el número de los que le acometieron de frente, á pesar de la popularidad de ese poeta; en cuyas obras consta, no solo las duras críticas que le asestaban, sino que algunas le llegaban al corazon. Efectivamente fueron muchos los escritores que intentaron en aquella época contener la licencia dramática, ya con raciocinios, ya con urbanas burlas, y ya alguna vez con sátira desentonada; mas nos limitaremos por ahora á citar, en comprobacion, algunas muestras entresacadas de las obras de aquellos autores que mas sobresalieron en tan honrosa demanda.

Al principiar el siglo XVII publicó Andres Rey de Artieda, bajo el nombre de Artemidoro, una coleccion de poesías, y entre ellas una *Epístola al marques*

de Cuellar, en que habla de la comedia con mucha inteligencia y cordura: se ve que entonces andaba muy encendida la disputa acerca de la utilidad ó de los perjuicios del teatro; y que ese poeta, confesando los vicios de que desgraciadamente adolecia el nuestro, abogaba con denuedo á favor de las composiciones dramáticas, y recordaba á sus autores el blanco que en ellas debieran proponerse:

Es la comedia espejo de la vida;
Su fin mostrar los vicios y virtudes,
Para vivir con órden y medida:
Remedio eficacísimo (no dudes)
Para animar los varoniles pechos
Y enfrenar las ardientes juventudes.
Materia y forma son diversos hechos,
Que guian á felices casamientos
Por caminos difíciles y estrechos;
O al contrario, placeres y contentos
Que pasan como rápido torrente,
Y rematan con trágicos portentos.
La causa que llamamos eficiente,
No es menos que un filósofo poeta,
Sagaz, de ingenio claro y elocuente:
El que no fuere tal, no se entremeta
En lo que es apurar moralidades,
Porque requiere habilidad perfeta
Para pintar, conforme las edades,
El vicio y la virtud que predomina
Y engerir las mentiras con verdades.

Mas en vez de poseer los autores cómicos los profundos conocimientos que su profesion requeria, habia muchos de ellos que se arrojaban á tan ardua empresa llenos de presuncion y de ignorancia; y es de celebrar el donaire con que se burla de ellos Artieda, criti-

cando amargamente los errores groseros en geografía y otras materias, que suelen deslucir algunas obras de nuestros dramáticos :

Como las gotas que en verano llueven,
Con el ardiente sol dando en el suelo,
Se transforman en ranas y se mueven :
Asi al calor del gran señor de Delo
Se levantan del suelo poetillas,
Con tanta habilidad que es un consuelo.
Y es una de sus grandes maravillas
El ver que una comedia escriba un triste
Que ayer sacó Minerva de mantillas.
Y como en viento su invencion consiste,
En ocho dias y en menor espacio
Conforme su caudal la adorna y viste.
¡O cuán al vivo nos compara Horacio
A los sueños frenéticos de enfermo
Lo que escribe en su triste cartapacio!
Galeras ví una vez ir por el yermo,
Y correr seis caballos por la posta
De la isla del Gozo hasta Palermo,
Poner dentro Vizcaya Famagosta,
Y junto de los Alpes Persia y Media,
Y Alemaña pintar larga y angosta:
Como estas cosas representa Heredia,
A pedimento de un amigo suyo,
Que en seis horas compone una comedia.

Al mismo tiempo que esto se imprimia, por los años de 1605, publicaba Cervantes la mas célebre de sus obras, y en ella se expresaba de esta suerte : «Si estas comedias que ahora se usan, asi las imaginadas como las de historia, todas ó las mas son conocidos disparates, y cosas que no llevan pies ni cabeza; y con todo eso, el vulgo las oye con gusto y las tiene y

las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo; y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que asi han de ser, porque asi las quiere el vulgo y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden.»

En otro lugar parece que Cervantes aludió á las disculpas de Lope de Vega, publicadas poco antes en su *Arte nuevo;* lo cual debió de contribuir probablemente á la especie de despego que mostraron entre sí ambos escritores, aunque recíprocamente se estimasen: pero Cervantes no se contentó con decir en general que las comedias que se representaban eran defectuosas, sino que especificó los cargos, anticipando muchos de los que han hecho despues los críticos mas juiciosos, asi propios como extraños: «Las comedias que agora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades, é imágenes de lascivia; porque ¿qué mayor disparate puede ser, en el sugeto de que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente, y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un page consejero, un rey ganapan, y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden ó podian suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acabaria en América; y asi se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? Y si es que la imitacion es lo principal que ha de tener la

comedia, ¿cómo es posible que satisfaga á ningun mediano entendimiento que fingiendo una accion que pasa en el tiempo del rey Pepino y Carlo Magno, al mesmo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la cruz en Jerusalen, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullon, habiendo infinitos años de lo uno á lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia, y mezclarle pedazos de otras sucedidas á diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables? Y es lo malo, que hay ignorantes que digan que esto es lo perfeto, y que lo demas es buscar gullerías. »

Llevado Cervantes de su rígida severidad contra el desarreglo de nuestro teatro, hasta lisonjeó al extrangero, para que resaltase mas vivo el contraste, y empeñar el amor propio de sus paisanos á seguir otro rumbo : « Que todo esto (les decia) es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobio de los ingenios españoles; porque los extrangeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros é ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos. »

Cuando poco despues subió de todo punto el desórden dramático, parece que á la par crecia la indignacion de Cervantes, y hasta le vemos desahogarla con cierto enojo, poco natural en su apacible condicion: asi parecia despedirse del teatro español, cuando no mucho antes de su muerte publicaba su *Viage al Parnaso* :

A Dios, teatros públicos, honrados

Por la ignorancia, que ensalzada veo,
En cien mil disparates recitados:
Por las rucias que peino, que me corro
De ver que las comedias endiabladas
Por divinas se tengan en el corro.

El poeta Villegas, menos comedido que Cervantes, tambien atacó con denuedo en varios de sus escritos el desarreglo dramático, y aun directamente á su promovedor Lope de Vega, diciendo con alusion á él:

Guisa como quisieres la maraña,
Transforma las doncellas en guerreros;
Que tú serás el cómico de España.

Y no contento Villegas con esta alusion, nombró luego expresamente á Lope, al zaherir con amarga ironía los absurdos de algunas comedias: hablando de un mal poeta, pone en su boca lo siguiente:

Y dijo: «Gran barbarie haber solia
Por cierto en aquel siglo de Terencio,
Segun lo da á entender su poesía:
Yo del pasado no le diferencio,
Cuando la *Propaladia* de Naharro
De nuestra patria desterró el silencio.
. . . . . .
Pero por Plauto no daré un cabello:
Miro que su oracion toda se agacha;
No cual la tuya, Lope, que alza cresta
Hasta tocar del sol la ardiente hacha.
¿Pues qué si tu Rosaura en la floresta
Juega el venablo, y bate los hijares
Del valiente bridon que la molesta?
Allí sí que es gran vicio que repares,
Y mas si su perífrasis ensarta
Rubíes y margaritas á millares.

A mí máteme aquel *aparta! aparta!*
Y no la sumision de Davo ó Cremes,
Por bien que con enredos se descarta.
Juventud castellana, ¿ya qué temes?
Yo te prometo honor; suda y escribe;
Que Apolos hay acá con quien te extremes.

Mientras los poetas satíricos se burlaban con acrimonia del desarreglo dramático, otros escritores mas graves acometian la empresa de desterrarlo, exponiendo los rígidos preceptos del arte y reprendiendo su contravencion: de este número fue el licenciado Cascales, en sus *Tablas poéticas*, publicadas en 1616, con el intento de *ilustrar la doctrina de Horacio*. En ellas se manifiesta, á la verdad, demasiado indulgente respecto de la *unidad de tiempo*, extendiéndolo, cuando mas, *á diez dias;* pero como pesaroso de su condescendencia, aconseja como mas sano y prudente guardar la regla de Aristóteles, y encerrarse en las veinticuatro horas con corta diferencia. Insistiendo en el mismo propósito, critica luego de esta manera acerba los escandalosos quebrantamientos de las unidades dramáticas: « Siendo esto asi, ¿no os reis de nuestras comedias, que entre otras me acuerdo haber visto una de san Amaro, que hizo un viage al Paraiso, donde se estuvo doscientos años, y despues cuando volvió al cabo de dos siglos, hallaba otros lugares, otras gentes, otros trages y costumbres? Otros hay que hacen una comedia de una crónica entera; yo la he visto de la pérdida de España y restauracion de ella. »

Con no menos acierto y cordura otro escritor contemporáneo, Cristóbal Suarez de Figueroa, levantaba tambien el grito contra la corrupcion del teatro, in-

sistiendo principalmente en que por desatender su propio objeto, mas bien servia para estragar que para corregir las costumbres. « los autores de comedias que se usan hoy (decia este escritor) ignoran ó muestran ignorar totalmente el arte, rehusando valerse de él, con alegar serles forzoso medir las trazas de las comedias con el gusto moderno del auditorio, á quien, segun ellos dicen, enfadarian mucho los argumentos de Plauto y Terencio. Asi por agradarle (alimentándole con veneno) componen farsas casi desnudas de documentos, moralidades y buenos modos de decir; gastando quien las va á oir inútilmente tres ó cuatro horas, sin sacar al fin de ellas algun aprovechamiento. No se acaban de persuadir estos modernos que para imitar á los antiguos deberian llenar sus escritos de sentencias morales, poniendo delante los ojos aquel loable intento de enseñar el arte de vivir sabiamente, como conviene al buen cómico, no obstante tenga por fin mover á risa. Asi se atreven á escribir farsas los que apenas saben leer; pudiendo servir de testigos el sastre de Toledo, el sayalero de Sevilla, y otros pagecillos y faranduleros, incapaces y menguados. Resulta de este inconveniente representarse en los teatros comedias escandalosas, con razonados obscenos y concetos humildísimos, lleno todo de impropiedad y falto de verosimilitud. Alli se pierde el respeto á los príncipes y el decoro á las reinas, haciéndolas en todo libres y en nada continentes, con notable escándalo de virtuosos oidos. Alli habla sin modestia el lacayo, sin vergüenza la sirviente, con indecencia el anciano, y cosas asi. Lo mas ridículo viene á ser que siendo estos los que de nueve pliegos de coplas sacan crecido

interes, en todas las comedias introducen una figura con nombre de poeta, en quien de propósito juntan todas las calamidades y defectos del mundo. »

Alguna vez ese mismo autor salia de su moderacion acostumbrada, y asestaba sus tiros contra Lope, como el blanco mas alto y visible: asi decia en el *Pasagero*, impreso en 1617: « Plauto y Terencio fueran, si vivieran hoy, la burla de los teatros y el escarnio de la plebe, por haber introducido *quien presume saber mas* cierto género de farsa, menos culta que gananciosa; » y despues de exponer algunas reglas útiles, redobla sus golpes contra Lope de Vega, diciendo de las comedias: « que no hay modelos en las nuestras, *ni en las de no sé quien*, segun las que se representan en esos teatros, de quien casi todas son hechas contra razon, contra naturaleza y arte. »

Tambien por el mismo tiempo otro escritor de fama, Cristóbal de Mesa, se quejaba de que « la poesía fuese oficio mecánico, segun la hacen los que venden tantas comedias, introduciendo en ellas reyes, y en las tragedias personas vulgares; » y en otras obras suyas criticaba resueltamente las libertades de Lope, sacando á plaza los defectos mas comunes de sus comedias.

Mas de todos los escritores de aquella época, al menos de los que recuerdo, ninguno hay que merezca en este punto mas cumplida alabanza que Bartolomé Leonardo de Argensola; el cual nos dejó en una de sus epístolas el testimonio mas auténtico y escogido que podamos presentar en apoyo de la proposicion que asentamos. Asi habla el poeta con un jóven que se dedicaba al arte dramática:

Tras esto á Musas cómicas te inclinas,
Si bien las sequedades aborreces

De las fábulas griegas y latinas:
Y no lo extraño; pero muchas veces
En lo que yace desabrido y seco
Hallan que ponderar discretos jueces.
. . . . . .
Y pues que á la instruccion moral se empeña,
No traiga para ejemplos de la vida
Los que algun delirante enfermo sueña;
Que ni la plebe es bien que se despida,
Despues que te prestó grato silencio,
Sino desesperada, desabrida.
Yo aquellas seis ficciones reverencio
(¿Cómo que reverencio? que idolatro)
Que en sus cinco actos desplegó Terencio:
Cierra la tuya al uso en tres ó cuatro etc.

Con este tino censura luego la inverosimilitud en el drama y la falta de propiedad y decoro en los caractéres:

Animo, pues, y para que en los dones
De tan raro inventor su gloria heredes,
Fúndate en verosímiles acciones:
No en la selva al delfin busquen las redes,
Ni al jabalí en el piélago los canes,
Pues que en sus patrias oprimirlos puedes.
Segun lo cual, no quieran los galanes,
Aunque traten incautos ó sutiles
Con rameras, con siervos ó truhanes,
Envilecerse entre plebeyos viles
Sin discuento, ni príncipes ni reyes
Aplebeyar los ánimos gentiles.

Con esta concision, digna de Horacio y de Boileau, sabia encerrar el poeta castellano muchos preceptos en poquísimos versos:

Haz al fin que el lugar, el tiempo, el modo

Guarden su propiedad; porque una parte
Que tuerza de esta ley, destruye el todo.

Generalmente se atribuye á los dramáticos franceses la introduccion en el drama de *confidentes*, para evitar la repeticion de *monólogos*, harto expuestos á parecer inverosímiles; pero véase la época en que aconsejó Argensola valerse hábilmente de ese arbitrio, de que tanto se ha abusado luego:

¿Y esto de introducir una figura
Que á solas hable con tardanza inmensa,
No es falta de invencion y aun de cordura?
Dirás que asi nos dice lo que piensa
Y lo que determina allá en su mente;
A mi entender, ridícula defensa.
¿No es fácil de inventar un confidente,
A quien descubra el otro del abismo
Del alma lo que duda ó lo que siente?
Soliloquio es hablar consigo mismo;
Pero aunque no conversen dos, burlona
Quiso Grecia llamarle dialogismo.
¿Quién no se burlará de una persona
Que, sin oyente, sobre algun secreto
En forma de diálogo razona?

La introduccion del *gracioso* en nuestras antiguas comedias, ya censurada en Lope por el citado Cristóbal de Mesa, ha ofrecido justos motivos de censura contra el teatro español; pues que se oye á la figura del donaire entremeter inoportunamente sus chistes en las situaciones mas patéticas ó interesantes; pero este defecto, aun antes de encontrarse muy arraigado, no se escapó á la perspicacia de Argensola:

Si airado un padre forma llanto ó queja,
No para provocar el pueblo á risa

Le interrumpa el plebeyo que graceja;
Que si nuestra piedad por tan precisa
Obligacion socorre al afligido,
Como naturaleza no lo avisa,
¿Quién hay tan falto del comun sentido
Que por gusto de un chiste ó de un apodo
Ver quiera un noble afecto escarnecido?

Con esta breve reseña (que pudiera extenderse todavía, teniendo á mano mas escritores de la misma época) me parece quedar demostrado que ya desde el siglo XVI, y aun mas á principios del siguiente, se censuraron repetidas veces en España los principales defectos de nuestro teatro, antes que lo hiciesen los críticos de otras naciones; pues apenas aparecia un vicio notable, cuando encontraba censores adustos que le reprendiesen; y hasta los mismos dramáticos que cometian los abusos, solian á veces burlarse de sus propias faltas. Asi, por ejemplo, en la comedia de *El marques del Cigarral*, se moteja en el siguiente diálogo una inverosimilitud muy frecuente en nuestro teatro:

MARINA.

Las señoras no se tratan,
Por no perder de su estima,
Con la familia lacaya.

FUENCARRAL.

Despues que se introdujeron
Las comedias en España,
Pueden servir los lacayos
En los estrados y salas,
Y aun hablar con las señoras
De gerarquías mas altas
Que la señora Marina;
Pues son princesas é infantas.

Aludiendo á este mismo defecto de nuestras antiguas comedias, dijo en una de ellas Tirso de Molina, por boca de un galan y su escudero:

MONTOYA.

Muchos discretos
A sus ministros han dado
Cuenta de cosas mas graves,
Cuyo consejo remedia
Imposibles: ¿qué comedia
Hay (si las de España sabes)
En que el gracioso no tenga
Privanza contra las leyes
Con duques, condes y reyes,
Ya venga bien, ya no venga?
¿Qué secreto no le fian?
¿Qué infanta no le da entrada?
¿A qué princesa no agrada?

DON GABRIEL.

Los poetas desvarian
Con esas habilidades;
Pues dando á la pluma prisa,
Por ocasionar la risa
No excusan impropiedades.

(*Amar por señas.*)

Nada mas frecuente en nuestras antiguas comedias que ver doncellas desenvueltas, disfrazadas de hombre corriendo el mundo tras sus amantes; pero nótese la burla que de ello hacia Ruiz de Alarcon, en su comedia intitulada: *Las paredes oyen*:

CELIA.

Bien parece que no ves
Lo que en las comedias hacen
Las infantas de Leon.

DOÑA ANA.

¿Cómo?

CELIA.

Con tal condicion
O con tal desdicha nacen,
Que en viendo un hombre, al momento
Le ruegan y mudan trage,
Y sirviéndole de page,
Van con las piernas al viento.

Hasta el mismo Calderon, que tanto repitió en el teatro español los disfraces y engaños, puso en una de sus comedias esta especie de acusacion contra un ejemplo, que podia ser no poco peligroso en el mundo:

¡Mal hubiesen
Las comedias, que enseñaron
Engaños tan aparentes!
(*Bien vengas mal, si vienes solo.*)

Cuanto acabamos de manifestar es poco favorable, no tiene duda, á la reputacion de nuestros antiguos dramáticos; pues que les priva de toda excusa, probando que delinquieron con pleno conocimiento y voluntad; pero al mismo tiempo no ha debido omitirse, como satisfactorio y glorioso para nuestra nacion, cuyo concepto literario, en este y otros puntos, se halla indebidamente oscurecido, asi por negligencia propia como por agena injusticia.

EPOCA QUINTA.

SIGLO XVIII.

Si el estado de enflaquecimiento y letargo en que

yació España, durante el reinado de Cárlos II, habia sido poco favorable á las letras, no fueron mucho mas propicios á su restablecimiento y mejora las circunstancias en que se encontró la nacion, á principios del siglo inmediato, empeñada en una larga guerra civil y extrangera, último legado de la dinastía austríaca. Y aun cuando la paz general ofreció luego alguna tranquilidad y descanso, no era fácil empresa hacer que renaciesen las ahogadas semillas de prosperidad, y reparar en breve la descompuesta máquina del estado. Empezaron despues las artes y las ciencias á dar señales de vida y á recobrarse lentamente de tan largo padecimiento; pero los esfuerzos del ingenio, de suyo mas delicados, tenian que contrarestar hasta el contagio del mal gusto, lastimosamente difundido: asi no extrañamos la falta de buenos escritores en el primer tercio del siglo XVIII; y no es poca fortuna que respecto de la comedia puedan citarse dos, que alcanzaron esa época, y que aunque no exentos de defectos gravísimos, poseyeron algunas dotes de valor que los recomendaron: tales fueron Zamora y Cañizares.

El primero de ambos autores, nacido en una época de corto saber y de estragado gusto, halló el teatro en suma decadencia, y tuvo razon de aludir en el *Prólogo* de sus obras á la *escasez* de poetas cómicos de que entonces se lamentaba España, tan rica poco antes. En tan aciagas circunstancias, propúsose, á lo que parece, ver si podia resucitar las glorias del antiguo teatro español; y él propio manifestó cual era el modelo que habia elegido entre los autores mas famosos: «Osadía fuera decir que he acertado á imitar los preceptos del mayor maestro de este arte, difícil

y desgraciada, nuestro célebre Español Don Pedro Calderon de la Barca; pero tambien mintiera si no dijese que los he procurado seguir, debiendo á mi juicio el conocer cuan disformes serán las pinceladas que no observen aquel dibujo, por mas que quiera desmentirme la novelera condicion del siglo.»

Pero cabalmente el ingenio dramático de Zamora poco ó nada se asemejaba al de Calderon; y por no haber conocido cuál era el rumbo propio que la índole de su talento le indicaba, malgastó el tiempo y los sudores en muchas composiciones de poca estima, afeadas con notable desarreglo y ridícula afectacion de estilo; y apenas dejó una ú otra muestra de lo que hubiera sido capaz, si se hubiese dedicado á componer verdaderas comedias.

Lejos de hacerlo asi, cayó tambien en la tentacion de componer algunas sobre vidas de santos, tan absurdas como la de *San Juan Capistrano* ó la de *San Ysidro labrador;* se anduvo en correrías por el campo de la historia, echando mano de los argumentos mas impropios, como el de *La Poncella de Orleans*, con batallas y hogueras, ó el de *Mazariegos y Monzalves*, con afrentas y desafíos; y rara vez le pasó por el pensamiento presentar en la escena defectos ridículos, para lucir las armas de su ingenio y la fuerza cómica de que abundaba.

Prueba de ello sea su celebrada comedia de *El hechizado por fuerza*, acogida por el público con merecido aplauso, siempre que el desempeño de los actores hace valer las muchas dotes que la recomiendan: dícese que Zamora se propuso en esa composicion burlarse de los hechizos y conjuros de Cárlos II, muy propios para la burla, si tales achaques en los prín-

cipes no costasen tantas lágrimas á las naciones; pero sea de esa voz lo que fuere, lo cierto es que el que con tal oportunidad y gracejo supo burlarse de la aprehension de un menguado y de la vulgar creencia de hechicerías, manifestó lo mucho que hubiera podido enriquecer el teatro español, si se hubiese dedicado á sacar á plaza otros vicios y defectos ridículos.

Esa comedia y otras semejantes, llamadas comunmente *de figuron*, encerraban una gran ventaja: cual era la de tomar el sesgo propio de la comedia, divirtiendo al público con argumentos festivos, en que se presentaban á la burla personas y acciones que la merecian: y aunque sea cierto que no solian guardarse en tales composiciones las estrechas reglas de la verosimilitud; que los caractéres, á fuerza de abultarlos, perdian parte de su naturalidad; y que se recargaban los colores en demasía, para que apareciesen mas vivos; tambien lo es que el discernimiento y buen gusto hubieran ido corrigiendo fácilmente esos defectos, y el teatro español se habria visto en breve abastecido de buenas composiciones cómicas. En una palabra: las *comedias de figuron* pueden compararse á las *caricaturas:* hay en ellas invencion, donaire y malicia; solo seria de deesar que no descubriesen tan á las claras el anhelo de hacer reir.

Esta clase de composiciones es la que tambien ha dado fama á otro escritor de la misma época que Zamora, y no poco parecido á él asi en los extravíos como en los aciertos: tal fue Cañizares. Con muchos alientos de dramático, y con escasa prudencia para templarlos y dirigirlos, echóse á delirar ese poeta, tentando todos los caminos, y presentando en la escena argumentos de todo jaez, por disparatados que

fuesen: comedias de teatro, de vidas de santos, de historia, zarzuelas, tragedias, comedias de figuron, hállanse revueltas en las ochenta y mas composiciones que dejó Cañizares; pero si muchas de ellas se han sostenido en el teatro hasta estos últimos tiempos, ¡cuán pocas son las que en realidad lo merecen! Porque cierto que el tal autor poco crédito debió ganar echando á rodar por las tablas moros y cristianos, en *Cárlos V sobre Tunez*, ó haciendo volar por los aires á *Marta la Remorantina*, ó presentando las proezas de *El guapo Julian Romero*, al par de los milagros de *San Vicente Ferrer*, ó ahuecando su estilo, por lo comun pomposo y redundante, en *Contra patria no hay venganza*, *y Temístocles en Persia*, en *Por acrisolar su honor competidor padre é hijo*, en *Si una vez llega á querer, la mas firme es la muger*, y en otras composiciones parecidas á estas, capaces de desacreditar cualquier teatro del mundo. Mas el que en tamaños absurdos incurria, es el mismo que mostraba tanto talento cómico en varias comedias lindísimas, en que se perdonan de buen grado muchas faltas y algunos resabios de mal gusto, en cambio de tanta originalidad, agudeza y donaire. ¿Quién olvidará en su vida, como la haya visto una sola vez, la ejecutoria con las dos luces del *Dómine Lucas*, ó habrá conservado la seriedad al oir tan donosas burlas de la nobleza de la Montaña, y de la pedantería de nuestros antiguos abogados?

Aun mas ingeniosa y divertida me parece otra composicion de Cañizares, *De los hechizos de amor la música es el mayor, ó el Montañes en la corte*, muy acreditada tambien en nuestro teatro, y de las que mas descubren las muchas prendas de buen cómico que

poseia ese escritor: ingenioso para urdir la trama, hasta el punto de recordar en esa comedia á Calderon, hábil para pintar caractéres ridículos (como el del entonado Asturiano, ó el de la mogigata con pujos de casorio) liberal para las burlas, lleno de fuerza cómica, castizo y chistoso en el habla, suelto en el diálogo, fácil en la versificacion, de creer es que Cañizares hubiera sobresalido mucho en la carrera cómica, si le hubiese deparado la suerte alcanzar mejores tiempos.

Excepto los dos autores cómicos que acabamos de mencionar, no recuerdo ninguno que merezca siquiera citarse, durante el largo reinado de Felipe V; y por lo respectivo á la historia del arte dramática, solo creo que deban citarse dos circunstancias favorables: la primera, las providencias tomadas por los años de 1725 para establecer mas órden y decoro en los teatros y en la representacion; y la segunda, los laudables esfuerzos de Don Ignacio Luzan. Este fue, como ya se ha dicho, el primer Español que en ese tiempo levantó la voz contra la corrupcion de la literatura, y especialmente de la dramática; y luchando contra la turba numerosa de ignorantes ó seducidos, asentó los sanos principios, explicó las reglas, presentó ejemplos palpables de su quebrantamiento por los autores mas célebres, y abrió asi los cimientos á una saludable reforma. No bastaba predicar, es cierto; ni era posible desalojar en breve tiempo de la escena á los malos autores que la habian invadido, y que no pudiendo imitar las excelentes dotes de los antiguos dramáticos, clamoreaban á grito herido defendiendo el desarreglo y la licencia; pero ya era un paso ventajoso manifestar el daño, é indicar los medios de

evitarle en lo sucesivo; y aun no satisfecho Luzan con dar sanos consejos, indicó tambien como otro medio de reforma trasladar al teatro español algunas comedias de los extrangeros, para aficionar insensiblemente al pueblo á composiciones mas arregladas; con cuyo fin hizo por su parte un ensayo, traduciendo del frances una comedia, con el título de *La razon contra la moda*[44].

Despues de Luzan empezaron otros escritores de mérito á seguir sus huellas, manifestando los extravíos de los antiguos dramáticos; y algunos, que no poseian las dotes necesarias para componer dramas originales, se dedicaron á presentar traducciones, con mas ó menos acierto: pero ¿quién podia lisonjearse de desterrar el desarreglo dramático, tan hondamente arraigado, y ennoblecido, por decirlo asi, con tantas hermosas composiciones como habian dejado los poetas del siglo anterior? Obra era esta que requeria largo tiempo, los conatos afortunados del ingenio, y la proteccion sabia y eficaz del gobierno; y por desgracia no era de esperar en breve la afortunada reunion de tales circunstancias.

Cabalmente, al promediar el siglo, estuvieron cerrados por algun tiempo los teatros, á causa de la gran sequía que padeció el reino; porque de la antigua incertidumbre de la autoridad, respecto de la utilidad ó de los perjuicios del teatro, de sus repetidas consultas, y de las encontradas opiniones que con ese motivo se habian difundido en el reino, habia quedado la costumbre, y aun ha subsistido hasta ahora, de cerrarse los teatros por órden del gobierno ó por voto de las mismas ciudades, como medio expiatorio en las calamidades públicas.

No puede decirse con verdad que fuese tampoco muy favorable para la dramática el breve reinado de Fernando VI; porque aun cuando contribuyesen al bien general del Estado la paz y sosiego de que disfrutó entonces, y de que tanto habia menester para reparar sus cansadas fuerzas, no logró el teatro sino gozar del beneficio comun; pero no debió á aquel príncipe la proteccion especial que necesitaba para alzarse de su abatimiento. Repitiéronse tambien en su reinado las eternas consultas al consejo, sobre el provecho ó daño que podia derivarse de las comedias; y aun cuando se permitió que continuasen representándose, bajo las reglas que se establecieron, la predileccion que manifestó el monarca á la escena y música italiana, y los favores que le dispensó á manos llenas, contribuyeron á mostrar mas de bulto la indiferencia con que era mirado uno de los ramos mas importantes de la literatura nacional, por el influjo que ejerce en las costumbres, no menos que en la civilizacion y cultura.

No hallamos, pues, un punto en que hacer alto con satisfaccion, al recorrer la historia de nuestro teatro por espacio de un siglo, desde que salimos del reinado de Felipe IV hasta entrar en el de Cárlos III; época señalada de mejora y adelantamiento para la nacion, en que concibió esperanzas de mas próspera suerte, harto en breve desvanecidas. Las causas generales de arreglo y vigor en la administracion del reino, de establecimientos literarios, y de fomento de las letras y artes, contribuyeron, como era natural, á favorecer los progresos del teatro; pero aun debió este al gobierno de aquel monarca una proteccion espe-

cial, acertada y útil, aunque sobradamente pasagera para que pudiese producir mucho fruto.

La prohibicion de representar *autos sacramentales*[45] y otros dramas de esa naturaleza, debió causar no poco provecho respecto del gusto del público, quitándole de la vista tan absurdas composiciones; y ser al propio tiempo muy ventajosa á los poetas, pues les cerraba ese canal torcido, por donde se habian extraviado tantas riquezas del ingenio. Para encaminarlos tambien por la senda de la verdadera comedia, ya que no estaba al alcance del gobierno hacer que naciesen de repente poetas dramáticos, promovió por los medios mas eficaces la traduccion de buenas composiciones extrangeras, principalmente francesas é italianas. No bastaba esto sin duda para levantar mucho el teatro español, ni para que compitiesen unas copias descoloridas con los originales de brillo, que cautivaban tanto tiempo habia la aficion del público; pero de esa suerte podia esperarse al menos ir acostumbrándole poco á poco á otras composiciones, sino tan seductoras como las antiguas, mas arregladas en general y mas morales. Recurso no desacertado para mejorar algun tanto el gusto, en tanto que nacian ingenios aventajados, capaces de reformar la escena española; lo cual era de esperar se verificase en breve, en una tierra tan fecunda de suyo como España, y mucho mas dedicándose el gobierno á su abono y cultivo.

A ese tiempo y á esas circunstancias se refiere Don Tomas de Iriarte, cuando dice en una de sus obras: «Por los años de 1769 hasta 1772, inmediatos al establecimiento de un nuevo teatro español en los sitios reales, *tuvo superior encargo* el autor para tra-

ducir del frances varias composiciones dramáticas, cuales fueron *El Malgastador*, *La Escocesa*, *El Malhombre*, *El Aprehensivo ó Enfermo imaginario*, *la Pupila juiciosa*, *El Mercader de Esmirna* etc. »

De cuyo testimonio se infiere, asi como de otros de áquella época, que el gobierno excitaba á los literatos á cultivar la dramática, y que procuraba que se aumentase el caudal de la nacion con entradas del extrangero; al paso que él por su parte no desatendia medio alguno para llevar á cabo la anhelada reforma. A este fin, no solo se representaron con particular esmero en los teatros de los sitios reales los dramas compuestos ó traducidos nuevamente, con el objeto de influir en el gusto del público con el poderoso ejemplo de la corte, sino que despues se repitieron las mismas representaciones en los coliseos de la capital, cuidando el gobierno de cortar con mano firme antiguos abusos y desórdenes, estableciendo en los teatros mas decencia y decoro, y promoviendo en la parte material de la escena, y en la representacion de los actores, mejoras parecidas á las que con tanto ahinco procuraba en la parte literaria.

La gloria de este impulso benéfico debióse en gran parte á la ilustracion y celo del gran conde de Aranda; y si no se vieron cumplidas las esperanzas que concibió por aquel tiempo la escena española, no fue culpa de aquel ilustre magistrado, ni debe defraudarle del merecido elogio: causas tan contrarias á su voluntad como al bien público, atajaron la obra comenzada, y aun la echaron por tierra; dando ocasion á que el honrado Jovellanos diga sentidamente, en su ya citada *Memoria:* « Aun hubo un dichoso instante en que pareció que nuestra escena caminaba

ya al mayor esplendor; pero una suerte aciaga detuvo aquel impulso. Competencias, disgustos, persecuciones, tristes accidentes, que quisiéramos borrar de nuestra memoria, volvieron á sepultarla en mayor abandono. Sucesivamente se fueron cerrando los teatros de las provincias; y el espectáculo que las habia entretenido casi por el espacio de tres siglos, vino al fin á formar la diversion de tres solas provincias [46]. »

Asi es como las mismas causas, de triste recordacion, que detuvieron los pasos de la nacion española hácia el bien, cortando los vuelos al saber y á las letras, ejercieron el mismo pernicioso influjo en el teatro, el cual perdió una ocasion oportunísima, que ya casi tocaba, de ver renacer su esplendor: por lo cual, en vez de tener que presentar en el reinado de Cárlos III un período de prosperidad y gloria para la comedia, habremos de limitarnos á indicar las pocas tentativas, mas ó menos afortunadas, que en esa época se hicieron para promover los progresos del arte; pues que seria tan inútil como largo y prolijo, aludir siquiera á las innumerables composiciones desarregladas y absurdas, con que entonces y despues siguieron muchos poetas abasteciendo malamente el teatro.

Desde el principio de aquel reinado habia emprendido Don Nicolas Fernandez de Moratin la composicion de una comedia, afanándose por observar en ella los preceptos del arte: compuso en efecto la *Petimetra;* pero este ensayo, muy inferior á los que hizo el mismo poeta en el género trágico, no llegó siquiera á tentar fortuna en las tablas; y solo probó los laudables deseos del autor, ya que no su talento para la comedia.

Con igual celo y no mejor éxito compuso poco des-

pues Don Tomas de Iriarte, en su temprana juventud, una comedia que tampoco se representó, intitulada *Hacer que hacemos;* y algun otro literato probó tambien sus fuerzas en la misma carrera; pero bien puede decirse que por aquel tiempo apenas se mostró algun ingenio, que enriqueciese nuestro teatro cómico, dejando en ese ramo un honroso recuerdo.

Merécelo sin duda Don Gaspar Melchor de Jovellanos, como autor de *El Delincuente honrado;* composicion que por mas de un título es acreedora á que no se la deje confundida entre la muchedumbre. Es de advertir que por los mismos años apareció en Francia otra composicion con igual título, (*l'Honnête criminel,* de Mr. de Fenouillot) pero que ni en argumento ni en plan ni en desempeño se asemeja en nada á la composicion española. Esta es totalmente original, y digna por varios conceptos de su ilustre autor; el cual se propuso trasplantar al teatro español una especie de drama, que puede llamarse nueva y nacida en aquel siglo, y que sin tener la elevacion trágica ni el tono festivo de la comedia, aspira á imitar una accion interesante entre personas particulares, procurando excitar terror y conmiseracion con la lucha de afectos y pasiones.

No es de este lugar entrar de lleno en la controversia, suscitada entre los literatos, acerca de la admision en el teatro de esta clase de comedia, llamada por sus apasionados *sentimental,* y por sus adversarios *llorona;* pero si he de decir francamente mi dictámen, creo que el que no entre en la clasificacion de Aristóteles ni de Horacio, no es motivo suficiente para cerrar la puerta del teatro moderno á ese género de composicion, que puede lograr cumplidamente el

objeto del drama: dar útiles lecciones al pueblo y divertirle agradablemente. ¿Ni qué mas exigió el mismo Horacio para dar la palma á cualquier obra poética, como capaz de reunir en su favor todos los votos?

Mas no tiene duda, por otra parte, que esa especie de drama mestizo, que toma hasta cierto punto el tono vehemente y apasionado de la tragedia, al paso que procura no salir de la llaneza cómica, ofrece en cambio de escasas ventajas un peligro muy grave para la dramática; cual es el de volver á confundir la índole propia de una y otra clase de composicion, haciendo que bastardeen ambas. Mucho tiempo antes que hubiese llegado este riesgo al punto en que hoy dia le vemos, lo indicó acertadamente un excelente voto en estas materias: « quizá las *comedias heróicas* (decia Voltaire, hablando de esa invencion de los Españoles) son preferibles á la *tragedia urbana ó comedia llorona*, que desnuda absolutamente de parte cómica, no es sino un monstruo nacido de la impotencia de ser gracioso ó trágico. » Aun con mas aspereza se hubiera expresado, si hubiese visto tantos dramas absurdos, alemanes y franceses, en que se hallan no menos quebrantadas las reglas particulares del arte que las comunes de la sana razon; ofreciéndose en la escena retales de novelas atroces, mal hilvanados en escenas, sin mas mérito á lo sumo que el de presentar una ú otra situacion que despierte vivo interes, si es que no se confia al pintor y al tramoyista el cuidado de entristecer y hacer temblar á los espectadores.

Varios de esos pésimos dramas, verdadero contrabando del arte, han pasado las fronteras del reino, para acabar de arruinar nuestro teatro, añadiendo á

la corrupcion del gusto la corrupcion del idioma: tambien hemos visto nosotros, bajo el claro cielo de España, *Las cárceles de Lamberg*, y *Las minas de Polonia*, subterráncos y cuevas, raptos y asesinatos, tiranos de melodrama y hasta vampiros; pero seria sobrada injusticia confundir con esas absurdas composiciones la que presentó Jovellanos en la escena española, manifestando cuerdamente el carácter que debe mostrar, ya que se la admita, esa nueva clase de dramas.

El mencionado autor escogió un argumento de mucho interes, reduciendo la accion á la competente unidad, limitando su duracion á un breve espacio, y no mudando el lugar particular de la escena sino en cada acto, y eso presentando edificios que pueden suponerse muy próximos; mas no por eso puede presentarse su obra como dechado de perfeccion respecto de artificio dramático: la exposicion, que se anuncia en el primer monólogo, no me parece bastante oculta y sagaz; la accion sigue su curso, adelantándose siempre á su término, pero no sé si á veces no descubre afan y apuro en el autor; y aunque este haya intentado y conseguido mantener á los espectadores en congojosa agitacion al fin del drama, tal vez hubiera sido posible redoblar ese sentimiento, aumentando la incertidumbre y presentando como mas dudoso el desenlace.

El mérito principal de la composicion de Jovellanos no consiste en el artificio y trama; sino en el excelente fondo y en las sólidas bellezas que encierra, dignas de grangearle los aplausos que recibe del público en la representacion, y que no le niegan los inteligentes aun despues de escrupuloso exámen. Sanas ideas de moral y de legislacion, expresadas con no-

bleza y amenidad, impugnacion de preocupaciones funestas, pasiones naturales y vivas, sentimientos virtuosos y tiernos, caractéres pintados con verdad y sencillez; y tantas apreciables prendas realzadas con estilo propio y urbano, y con diccion no menos pura que esmerada y fácil, recomiendan esa composicion como una de las pocas, si es que no la única, que de ese género ofrezca el teatro español; ella sola bastaria, aun cuando faltasen otras pruebas, para que la posteridad formase concepto de lo que fue su autor: magistrado recto é instruido, hombre honrado y sensible, y escritor muy aventajado.

Siguiendo un rumbo enteramente opuesto al de Jovellanos, floreció por la misma época un autor cómico, dotado de singulares prendas para sobresalir en esa carrera; pero que no supo ó no quiso aprovecharlas, cual hubiera podido: don de invencion, aunque no bastante extenso; tino para observar los vicios y defectos ridículos, y talento para presentarlos con singular maestría; facilidad para pintar caractéres con una verdad y gracia que encantan, aunque sin arte bastante para reunirlos y formar un cuadro completo; diccion mas pura que correcta, abundantísima en modismos y frases familiares; chistes los mas agudos y sazonados, si bien á veces triviales y plebeyos; diálogo vivo y fácil, hasta el punto de rayar en desaliño; todas estas prendas anuncian claramente que aludimos á Don Ramon de la Cruz, único poeta de aquel tiempo que haya conseguido reunirlas.

Tal vez le faltó, por desgracia suya y de nuestro teatro, saber y buen gusto; pero cualquiera que sea la causa, lo cierto es que en el largo catálogo de sus obras no se halla ni una sola buena comedia, aunque

sí muchas composiciones lindísimas, llenas de las dotes que requiere esa clase de composicion. Las de Don Ramon de la Cruz, que le han ganado mas crédito, son meramente de aquella clase breve y sencilla que sucedió á los antiguos *entremeses*, ensanchando su plan y presentando mas artificiosa la trama, pero conservando el mismo carácter plebeyo y jovial, propio para entretener al pueblo con sazonadas burlas, despues de representaciones de mas peso. Este objeto de nuestros *sainetes* (comun á algunas composiciones usadas por Griegos y Romanos, no menos que por las naciones modernas) está lejos de ser inútil ni perjudicial; y no deberia desestimarse como de poco valer, porque se elijan comunmente para esos breves dramas asuntos mas sencillos y figuras menos nobles que los que reclama para sí la comedia. Mas puesto que se proponen, asi como ella, burlarse de los vicios y defectos ridículos, estan sujetos á la misma obligacion de auxiliar á la moral pública, en vez de estragarla, presentando como laudables ejemplos perniciosos; con la diferencia, muy digna de atencion, de que como los sainetes muestran personas, costumbres y hasta lenguaje mas humildes que la comedia, estan mas al alcance de la inteligencia y del gusto del pueblo, y pueden ejercer en sus costumbres mas inmediato influjo: de donde se deduce cuan severa censura deba recaer sobre crecido número de esas composiciones, agradables por su sal y viveza, pero que presentan frecuentemente á la vista de la incauta plebe acciones vituperables, hermoseadas con aspecto halagüeño.

No estan exentos de este vicio gravísimo muchos sainetes del citado poeta; aunque en otros acertase á

pintar vicios y defectos ridículos, contribuyendo á desterrar alguno; pero lo que mas se admira en sus composiciones es el talento original para pintar figuras graciosas, y el inagotable caudal de chistes y donaires: poquísimos autores le han igualado en ese punto, ni hecho reir tan de veras al público; y si no bastan esas dotes para dar á Don Ramon de la Cruz el título de poeta cómico, forzoso es confesar, por lo menos, que poseyó todas las prendas que por raro acaso concede la naturaleza, y que las únicas que quizá le faltaban son de aquellas que pueden adquirirse con aplicacion y desvelo.

Muy ageno de poseer iguales dotes, aunque empeñado en luchar con su propio ingenio, quiso el laborioso Don Cándido María Trigueros (ademas de sus tragedias y otras composiciones dramáticas de escaso mérito) que se representase una comedia suya original, en los teatros de la corte, con motivo del nacimiento de los Infantes gemelos; y efectivamente se presentaron en las tablas *Los Menestrales*, condenados luego á desaparecer de la escena para siempre, dejando solo memoria de la mala acogida que en el público hallaron. Su autor no poseia ni las dotes esenciales de poeta; mas aun cuando las hubiese reunido todas, no bastan para ser buen dramático: como se vió al propio tiempo y con igual ocasion en un escritor de mucho mérito, pero que no por eso pudo libertarse de ofrecer un nuevo desengaño á los que no esten convencidos de esa verdad.

Don Juan Melendez Valdez compuso, para la misma festividad, la comedia de *Las bodas de Camacho;* cuyo argumento supongo que se indicaria al poeta, sin que él lo escogiese ni pudiese desecharle; pues de otra

suerte no es fácil concebir como pudo Melendez mostrar tan poco acierto en la eleccion. Imposible hubiera sido aun al mejor dramático dar á ese episodio del *Quijote* una forma á propósito para el teatro, quitándole la parte inverosímil, que resalta mas en la representacion que en la lectura, y uniendo en un grupo bello y gracioso tantas figuras extrañas, harto difíciles de hermanar; por lo cual no es maravilla que Melendez, en su primer ensayo en este género, saliese tan poco airoso de su empresa: plan defectuoso, monólogos cansados, escenas mal unidas, y solucion violenta y fria, forman la trama de esa composicion; y al examinar de cerca las figuras, apenas excita interes la pasion y ternura de Quiteria, al paso que no pueden tolerarse la necedad insulsa de Camacho, el tono elegíaco y lloron de Basilio, y los extraños personages del Caballero Andante y de su Escudero. Sí; preciso es repetirlo, aunque todo el mundo lo sepa: solo á Cervantes le fue concedido animar á Don Quijote y á Sancho, enviarlos á buscar aventuras, y hacerles hablar; su lenguaje no puede traducirse ni contrahacerse; es original, único, inimitable.

Mas lo que estaba al alcance de un gran poeta lo consiguió Melendez: imitó el acento de la queja y de los amores con mucha suavidad y ternura; ofreció modelos bellísimos de poesía pastoral, tan delicados como los de Gésner, y coros tan apacibles y suaves cual los de Metastasio; en una palabra: si en esa obra no descubrió Melendez ni visos de poeta dramático, acrecentó con ella la justa reputacion literaria que por otros títulos merecia.

Un escritor tan inferior á él en dotes poéticas como lo era Don Tomas de Iriarte, emprendió pocos años

despues la composicion de una comedia, digna por cierto de no vulgar elogio, no solo por el mérito que en sí encierra, sino por haber sido la primera que se hubiese representado con aceptacion, mostrándose sujeta á las reglas del arte. *El Señorito mimado* ofrece un argumento propio, moral, acomodado á las costumbres de la nacion; una trama dispuesta no sin arte, aunque no con bastante ingenio para despertar vivo interes; una accion única, encerrada con poca violencia en la sala de una casa, y en el término escaso de un dia; algunos caractéres, como el de la madre, perfectamente dibujados; estilo propio, lenguaje puro y correcto, diálogo natural, versificacion sencilla y fácil; casi todas las dotes en fin que requiere la comedia. No es, pues, extraño que se haya mantenido esta en el teatro con aprobacion y crédito, aunque no cause en la representacion el placer que otras, ni obtenga tan ruidosos aplausos; porque es forzoso confesar que Iriarte alcanzó cuanto pueden dar de sí la aplicacion y el gusto, pero no lo que le habia negado la naturaleza. Faltábale en efecto el don de presentar las figuras con los vivos colores que atraen la vista y embargan la atencion; y si bien consiguió sembrar en su comedia algunos chistes urbanos, tampoco poseyó aquella fuerza cómica, aquel donaire y malicia, que divierte y encanta. Sucede con la comedia de Iriarte lo mismo que con algunos rostros: se ve, se admira la regularidad y belleza de las facciones; pero se echa menos con disgusto cierta expresion y gracia. Mas de cualquier modo que sea, puede con razon afirmarse que ese humanista hizo un servicio señalado al teatro español, presentando un ejemplar correcto á otros ingenios mas felices; siendo digno de

notarse, como de buen agüero para nuestra dramática en el siguiente reinado, que cabalmente la composicion de Iriarte se representó en el año de 1789, poco despues de la muerte de Cárlos III.

Habiéndonos propuesto, por razones fáciles de adivinar, no hablar en ninguno de los ramos de literatura de las obras de autores vivos, dejarémos interrumpido en este lugar el bosquejo de nuestro teatro; pero nombraremos, sin embargo, la comedia de *El Café*, de Don Leandro Fernandez de Moratin, no como drama, sino como documento histórico, que por una parte prueba el desarreglo en que se hallaba la escena española, á principios del reinado de Cárlos IV, y por otra los laudables esfuerzos que desde entonces empezaron á hacerse, para contener la licencia y someter al teatro español á las reglas de la razon y del buen gusto. En una palabra: ponemos la citada comedia por término en la historia de nuestra dramática, como una de esas piedras que suelen colocarse en los caminos; las cuales señalan á un tiempo la distancia que falta por andar, é indican la senda que debe seguirse.

NOTAS

AL

APENDICE SOBRE LA COMEDIA.

---

1. De lo que debian de ser las antiquísimas representaciones sobre asuntos devotos, puede formarse concepto por lo que dice el abate español Arteaga, en la *Historia de la ópera italiana*, que publicó en esa lengua: hace mencion en su obra de un breve drama de aquella clase, intitulado *La tentacion*, representado en Sevilla por los años de 1498. En él aparecia el diablo, en hábito de fraile descalzo, como mas tarde el *Diablo predicador*, y se proponia tentar á un piadoso ermitaño, ya disputando sobre la abstinencia y sobre algunos misterios, y ya con argumentos mas persuasivos, presentándole pan y queso para que quebrantase el ayuno. Mas afortunadamente se presenta á la sazon mas oportuna santa Melania, en forma de vieja, y muestra al buen eremita los pitones que escondia bajo la capucha el fingido fraile; en cuyo apuro, saca el solitario una cruz enorme, y al verla el maligno tentador, vase rabo entre piernas, convertido en cerdo y gruñendo.

2. Lope de Vega dió en uno de sus *autos* (*El nombre de Jesus*) la definicion de esa clase de composiciones, represen-

tadas para celebrar la fiesta del Corpus: una campesina pregunta á su marido:

¿Y qué son *autos?*

y él le contesta:

Comedias
A gloria y honor del Pan,
Que tan devota celebra
Esta coronada villa.

3. ¿Cuál es la época en que empezaron á representarse *autos* en España?.... Cuestion es esta no fácil de resolver, y en la que estan poco conformes los pareceres: Signorelli, en su *Historia crítica de los teatros*, supone que los autores españoles han solido atribuir á Calderon la invencion de los *autos*, siendo asi que Lope de Vega y otros habian compuesto antes muchos; pero Garcia de la Huerta le contesta fundadamente que eso era tan sabido en España, que no recuerda autor ninguno que haya supuesto lo contrario. Bouterwek, en su *Historia de la literatura española*, opina que en tiempo de Lope de Vega se verificó la division de dramas sacros, en los de *vidas de santos* y en *autos sacramentales*, teniendo por verosímil que estos nacieron entonces: Garcia de la Huerta, en su *Teatro español*, dice que *la primera noticia que ha hallado de la existencia y representacion de estos dramas*, es la que da Cervantes, al hablar del *auto de las cortes de la muerte;* es decir: que ese literato no ha hallado ninguna noticia relativa á *autos*, anterior al año de 1615, en que se imprimió la *Segunda parte del Quijote*, que contiene aquella aventura. (*Cap. XI.*)

Ahora pues: el mismo Cervantes aludió á la representacion de *autos* en la *Primera parte* de su obra (*Cap. XII*) cuando hablando del malogrado Grisóstomo, dijo el cabrero: «Que él hacia los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y *los autos para el dia de Dios, que los representaban los mozos del pueblo;*» y esta parte del *Quijote* se publicó en 1605.

Aun antes de esa época debian ya de ser tan comunes los *autos*, que Agustin de Rojas, en su *Viage entretenido*, impreso en 1603, pinta asi el estado del teatro y de las compañías cómicas en su tiempo, á fines del siglo XVI y principios del siguiente: « *Cambaleo* (dice) es una muger que canta, y cinco hombres que lloran: estos traen *una comedia, dos autos, tres ó cuatro entremeses*, un lio de ropa que lo puede llevar una araña etc.» Tambien en una de sus *loas* se expresa alborozado de esta suerte:

Este es el tiempo, primavera bella,
En que nuestros farsantes tienen gusto,
Ganan dineros, andan muy contentos,
Tienen fiestas del Corpus, hay octavas etc.

Hasta podemos saber por el mismo autor lo que ganaba, poco mas ó menos, una compañía cómica con cada una de esas fiestas; pues dice, hablando de la *Farándula* (nombre de una compañía) « que hacia *fiestas del Corpus*, á doscientos ducados. »

Rastreando todavía mas, puede asegurarse que consta con certeza que, *á mediados del siglo XVI*, ya se representaban *autos* en España: en las ordenanzas municipales de la villa de Carrion de los Condes, hechas en 1568, se manda que el dia del Corpus « en cada un año haya *á lo menos dos autos*, que sean de la Sagrada Escritura, y se representen en dicha procesion etc. »

4. Aun en vida de Calderon parece que empezó á menguar la costumbre de representarse *autos* en las principales ciudades del reino: un discípulo y amigo de aquel poeta, Don Juan de Vera Tasis Villaroel, al hablar de la vida y obras de Calderon, dice que este autor famoso componia, al mismo tiempo que los *autos* de Madrid, « los de Toledo, Sevilla y Granada, *hasta que en aquellas insignes ciudades faltaron estos festejos.* »

5. Véase, pues, hasta qué punto se equivocó el caballero Sismondi, en su obra *Sobre la literatura del mediodía de Europa*, cuando dice que *despues de Lope de Vega* se introduje-

ron en España los *entremeses*, afirmando lo mismo de las *loas;* siendo cierto, por el contrario, que unas y otras breves composiciones son tan antiguas como el teatro español. Hasta he notado que, al hablar Zurita de la coronacion de Don Hernando I, (año de 1414) dice que el rey «fue con aquella pompa hasta la Aljafería, *con grandes juegos y entremeses.*» (*Anal., lib. XII, cap. XXXIV.*)

6. Segun un escritor anónimo del tiempo de Cárlos II, el inventor de los *sainetes* fue un autor de entremeses muy graciosos, llamado Luis de Benavente.

7. Mr. Sismondi da por supuesto que esta comedia del de Villena estaba escrita en lengua lemosina; pero ¿de dónde consta que asi fuese?... Él mismo dice que *esta es probablemente la única que pertenezca al idioma provenzal;* asienta en otra parte que ni los antiguos Provenzales ni los Catalanes tuvieron teatro propio, con composiciones dramáticas en sus respectivos dialectos; y seria cosa singular que un poeta castellano, en la coronacion de un infante de Castilla, y en medio de la flor de ese reino, reunida en Zaragoza, hubiese abandonado su propia lengua, para ensayar en otra un género de composicion no conocido antes.

Deseando averiguar de donde haya podido tomar esa especie el caballero Sismondi, he consultado las obras de Schlegel y de Bouterwek, á quienes confesó él mismo que habia seguido como guias; y he hallado que ese último escritor dice, hablando del drama de Villena: «que se representó en la corte del reino de Aragon, en celebridad de un casamiento, y que *por lo tanto puede suponerse que estaria escrito en lengua lemosina mas bien que en castellana.* No creo necesario insistir sobre el flaco fundamento en que estriba tan gratuita suposicion.

8. Uno que otro autor, como el abate Andres y Mr. Sismondi, han citado esta *Comedieta de Ponza*; pero ninguno, que yo sepa, ha dicho haberla leido ni dado de ella señas: asi es que la contaba por perdida, como la comedia del de Villena, cuando por buena dicha dí con ella, registrando

otros manuscritos de la Biblioteca Real de Paris. Y como nadie haya hablado de esta composicion singular, *la mas antigua que exista hoy dia con forma dramática, y escrita en castellano,* no disgustará que presente aqui su contextura, y algunas muestras que den á conocer el mérito del estilo, del lenguaje y de la versificacion.

Esta composicion, que debe colocarse hácia el año de 1436, no se representó, ni fue hecha con ese objeto; tampoco se ha impreso nunca; y aun en tiempo de su autor debieron de ser muy raras las copias de ella; pues al enviar una á la condesa de Módica y de Cabrera, le decia asi el mismo marques de Santillana: « La qual Comedieta, muy noble Señora, yo continué fasta que la traxe en fin. Certifícovos, á fé de caballero, que fasta hoy jamas non ha salido de mis manos, non embargante que por los mayores señores, y despues por otros grandes ombres, mis amigos deste reino, me sea estada demandada. »

¿Porqué le llamaria su autor Comedieta de Ponza? Él mismo lo dice: « É tituléla deste nombre, por quanto los poetas fallaron tres maneras de nombres á aquellas cosas de que fablaron; es á saber: tragedia, sátira, comedia. Tragedia es aquella que contiene en sí caidas de grandes reyes y príncipes, asi como de Hércules, de Príamo, de Agamenon, y de otros atales, cuyos nascimientos y vidas alegremente se comenzaron, y grant tiempo se continuaron, y despues tristemente cayeron: é del fablar destos usó Séneca el Mancebo....Sátira es aquella manera de fablar que tovo un poeta que se llamó Sátiro, el qual reprendió muy mucho los vicios, y loó las virtudes, y desta manera despues dél usó Oracio....Comedia es dicha aquella cuyos comienzos son trabajosos, y despues el medio y fin de sus dias alegre y gozoso y bien aventurado: y deste usó Terencio Peno y Dante en el su libro..»

La Comedieta empieza por una *invocacion*: despues la *discrecion del tiempo;* y luego dice el poeta:

Forzada del sueño la mi libertad,

Diálogo triste y fabla llorosa
Firió mis orejas, y tan pavorosa,
Que solo en pensarlo me vence piedad.
Asi recordado, miré do sonaba
El clamoso duelo, y ví cuatro donas,
Cuyo aspecto muy bien demostraba
Ser quasi deesas ó magnas personas;
Vestidas de negro, y á las tres coronas,
Llamando á la muerte con tantas querellas
Que dubdo si fueron tamañas aquellas
Que Ovidio toca de las tres Gorgonas.

Estas cuatro señoras eran la reina madre (Doña Leonor), la reina de Aragon, la de Navarra, y la infanta Doña Catalina, apesadumbradas por la batalla naval de Ponza, en que los reyes y el infante Don Enrique habian quedado prisioneros. La reina Doña Leonor se dirige al poeta Bocacio, que se supone presente, rogándole que cante aquel triste suceso. Despues «*fabla la señora reina de Navarra:*» (una estrofa) «*fabla la señora reina de Aragon:*» (otra estrofa) «*fabla la señora infante Doña Catalina, quejándose de la fortuna:*» (varias estrofas): «*responde Bocacio á las reinas é infante*» (dos estrofas en italiano.) En seguida se halla «*la narracion que fizo la reina Doña Leonor*,» en que cuenta las glorias de su familia, y su ilustre descendencia, describiendo y celebrando uno por uno á sus hijos, el rey de Aragon, el de Navarra, el infante Don Enrique, y el infante Don Pedro, no menos que á sus hijas, las reinas de Castilla y de Portugal:

Estos, poseyendo las grandes Españas,
Con muchas regiones que son al poniente,
Del fin de la tierra fasta las montañas
Que parten los Gaulos de la nuestra gente,
El curso celeste, que de continente
Faze y desfaze, abaxa y prospera,
Bien como adversario con buelta ligera,
Firió sus poderes con plaga nuziente.

«*Recuenta la señora reina Doña Leonor algunas señales*

que ovo del su infortunio: » (refiere varios agüeros)—« *Recuenta del sueño de la señora reina, madre de los reyes.* » (Sueña que corre una borrasca, y que se anega en una barquilla:)

Los nobles sirvientes las ricas cortinas
Corrieron del lecho; y me demostraban
Como ya las lunbres al alva confinas
Los cultivadores al campo llamaban:
Y sentí conpañas que murmureaban
Por todo el palacio, en son de tristeza;
É yo sospechosa, pospuesta pereza,
Temiendo inqueria de lo que trataban.

« *De como fue presentada la carta de las señoras reinas de Castilla y de Portugal á la señora reina su madre, en la qual se faze mencion de la batalla é presion de los reyes é infante.* » (Sigue la carta, que comprende la descripcion completa de la batalla y de su fatal éxito:)

Leida la carta ó letra, cayó
En tierra, privada de fabla y sentido;
Y de todo punto el ánima dió,
Non menos llagada que la triste Dido:
Y luego las otras el mas dolorido
Duelo comenzaron que jamas se falla
Ser fecho en el mundo, ni por la batalla
Do Lucio fue muerto y Vario vencido.

« *De cómo la Fortuna, en femenil forma, vino á consolar á las señoras reinas é infante:* »

Asi como nieve que pasa por yelo
Despues comovida del vulturno viento,
Era su imágen y forma del cielo
Y todos sus actos y su movimiento:
Asi de mirarla estaba contento,
Que jamas quisiera de alli se alejara;
Pues voy al arreo, y baste su cara
Ser más que la luna fermosa sin cuento.

Describe luego á la Fortuna, y á los muchos príncipes que

la acompañaban; y despues pone en su boca un largo razonamiento en que pinta ella su poderío, y concluye asi:

«Ca, reinas muy caras, si yo permitiera
Y diera las riendas á vuestros maridos,
¿Cuál es el mundo que ya sostuviera
Sus altos corajes, feroces, ardidos?
Por cierto levante ya daba gemidos,
Y todas las Galias y gentes de Ungría,
Y se me quejaban los de mediodía,
Asi como pueblos del todo vencidos.
Por tanto en efecto la su detencion
Que fuese convino y fue destinado;
Mas non vos temades de larga presion,
Como del que puede sea denegado:
Aved esperanza, fuid el cuidado,
Que si vos fatiga, tormenta y molesta,
Cantad aleluya, que ya vos empresta,
É non memoredes el tienpo pasado.
Non solamente serán delibrados,
Y restituidos en sus señorías,
Mas grandes imperios les son dedicados,
Regiones, provincias; ca todas son mias:
Y deste linaje infinitos dias
Verná quien posea grant parte del mundo;
Aved buen esfuerzo, que en esto me fundo,
Y cesen los plantos y las elegías.
Los cuales, demas de toda España,
Havrán por heredo diversas partidas
Del orbe terreno, y por grant fazaña
Serán en el mundo sus obras avidas:
Al su yugo y mando vernán sometidas
Las gentes que beven del flumo Jordan,
De Eufrates, del Ganges, de Nilo, y serán
Vencientes sus señas, y nunca vencidas.»
Con tales palabras dió fin al sermon
Aquella inperante sobre los vivientes:
Y non punto loca fue la execucion;
Ca luego delante me fueron presentes
Los quatro señores, libres y plazientes,
De quien mi comedia y proceso canta:

Pues note quien nota maravilla tanta,
Y vos admiradvos, discretos oyentes.

« *Acábase el tratado, llamado Comedieta de Ponza :* »

Con cándidos rayos forzaba el aurora
La espesa tiniebra, y la conpelia
A dejar á España, asi que adesora
La magna princesa y su conpañía
Me fueron absentes : ¿ pues quién dubdaria
Si fue desplaziente y desconsolado,
Visto tal caso y tan desastrado
Despues convertido en tanta alegría?

Asi concluye esta composicion original : en la cual deben admirarse, atendida la época en que se escribió, la invencion, la forma dramática, el lenguaje, y la versificacion rotunda y sonora; no menos que el giro halagüeño y poético que supo dar ese gran ingenio, sin faltar á la historia, al grave desastre que le habia servido de argumento.

9. Como muestra de esa composicion singular, insertamos este breve diálogo: el autor está en su cuarto quejándose; y el Amor llama á la puerta, y le dice :

AMOR.

¿Abrireis ó entraré? —
Respondí : « ¿Qué demandais?
¿Quién sois vos que asi tocais? »

AMOR.

Abrí, que vos lo diré :
El Amor, de quien hablais;
Abrireis.

AUTOR.

Abriré,
Pues lo mandais.

10. Cosa sabida es que ese argumento, mas desarrollado y extenso, fue el primero y mas célebre que presentó el teatro frances en su infancia : siendo de notar que por ese motivo la primera compañía cómica, establecida en Paris, tomó el nombre de *Cofradía de la Pasion*.

11. De una composicion de Encina, la penúltima inserta en su *Cancionero*, puede afirmarse con certeza el año en que se representó: porque uno de los pastores dice en ella:

Año de noventa y ocho
Y entrar en noventa y nueve,
Agua y nieve
Y vientos bravos corrutos:
Reniego de tiempos putos,
Ya dos meses ha que llueve.

12. Mr. Sismondi pretende que ese nombre de *jornadas*, para denotar los *actos* de una comedia, lo han tomado los Españoles de los antiguos *misterios* franceses, en que se llamaba *jornada* (*journée*) la parte que se representaba cada dia; añadiendo el mismo autor que hemos *olvidado el origen* de esa palabra de nuestra lengua.

13. Debióse probablemente representar esta comedia poco despues del año de 1503, en que se verificó el famoso paso del Garellano por el Gran Capitan y la batalla de Cirinola, á que se alude en esa composicion.

14. En esta comedia se habla de haberse representado ante muchos clérigos, y se alude expresamente al papa Leon X y á Tristan de Acuña, embajador de Portugal en Roma. Representóse mientras reinaba en aquella nacion Don Manuel, y siendo niño todavía su hijo el príncipe D. Juan, nacido en 1504, y despues rey, tercero de su nombre. Entre las varias conquistas de los Portugueses, que en esa comedia se mencionan, inclúyese la de Malaca; y habiéndose esta verificado el año de 1511, puede calcularse que la *Trophea* se representó desde 1512 á 1516, en que salió el autor de Roma.

15. Segun Don Nicolas Antonio, en su *Biblioteca española*, pasó Castillejo la mayor parte de su vida con el emperador Don Fernando, y murió en el monasterio de Valdeiglesias, por los años de 1596.

16. Esta rara circunstancia ha contribuido á inducir en error á autores extrangeros de fama: Schlegel y Sismondi,

por ejemplo, no nombran siquiera á los dramáticos españoles de que acabamos de hablar, contando como época del nacimiento del drama la de Lope de Rueda, descrita por Cervantes; y Bouterwek atribuye á que los dramas de Torres Naharro no serian gratos al paladar de los Españoles, el que se vieran tan en breve desterrados de la literatura, hasta el punto de que los borrasen de la memoria los sencillos dramas en prosa que vió representar Cervantes, siendo muchacho.

17. Lo que me parece digno de notarse es que ya por ese tiempo empezó á ocuparse el legislador de puntos concernientes á representantes y músicos, empleados en los teatros: en una ley suntuaria, promulgada primeramente por Cárlos V y por su madre, año de 1534, y confirmada luego en varias cortes y por diversos príncipes (ley primera, tít. 12., lib. VII de la Recop.) se prohibe el lujo de trages y vestidos, y se añade en el § 12: «Item mandamos que lo que cerca de los trages está prohibido y mandado por las leyes de este título, se entienda asimismo *con los comediantes, hombres y mugeres, músicos y las demas personas que asisten en las comedias para cantar y tañer*, las quales incurren en las mismas penas que cerca desto estan impuestas.»

18. «¿Naharro ó Lope de Rueda? Dejaremos á los críticos el cuidado de ilustrar mas de propósito este curioso punto de nuestra historia literaria.» Asi se expresa el señor Jovellanos, en su *Memoria* varias veces citada; pero, si no me engaño, creo que con lo que se ha dicho ya acerca de Naharro, y lo que se dirá ahora acerca de Lope de Rueda, será fácil concebir porqué, á pesar de haber sido el primero de esos autores mas antiguo y aventajado que el segundo, tiene sin embargo que cederle el título de padre del teatro español.

19. Extraña cosa es que escaseasen tanto las noticias sobre el orígen del teatro español ya en tiempo de Lope y de Cervantes, que tampoco este último nombra á Torres Naharro, al hablar de la infancia de nuestra dramática; siendo

asi que en una de sus obras, *La Galatea*, le cita como poeta, con el epíteto de *artificioso*.

20. Por este testimonio de Cervantes aparece manifiestamente que la comedia española se hallaba, *á mediados del siglo XVI*, en un estado semejante al que tenia en tiempo de Juan de la Encina, *á fines del siglo anterior*.

21. Las *comedias* de Lope de Rueda se intitulan: *Eufemia*, *Amelina*, *Los Engañados*, y *Medora*. De los *coloquios pastoriles* uno se intitula *Coloquio de Camila*, y otro *Coloquio de Tymbria*. Imprimiéronse estas obras por primera vez en Valencia, año de 1567, y despues en Sevilla, en 1576, incluyendo al fin una «Tabla de los *pasos graciosos* que se pueden sacar de las presentes comedias y coloquios, y poner en otras obras.» Parece que Lope de Rueda acostumbraba hacerlo asi, variando los *pasos*, que representaba con otras composiciones, como una especie de *entremeses*, y de los cuales algunos estarian probablemente en verso; pero lo cierto es que asi las *comedias* y los *coloquios* citados, como los siete *pasos* que contiene *El deleitoso* (existente en la real biblioteca del Escorial) estan todos en prosa; y no sé que se conserven mas versos de Lope de Rueda que el breve *Diálogo sobre la invencion de las calzas que se usan agora*, impreso por Timoneda con las demas obras del autor; los pocos *versos pastoriles* del mismo, que insertó Cervantes en su comedia de *Los baños de Argel*; y los *diálogos de coplas de pie quebrado*, que se hallan en una farsa, que parece existe entre los M.SS. de la biblioteca de San Isidro de Madrid.

22. Autor de tres comedias en prosa, intituladas *La Tolomea*, *La Serafina*, y *La Duquesa de la Rosa*, impresas en 1560 por el mismo Timoneda, librero valenciano, que imprimió las de Lope de Rueda.

23. Algunos han creido que Cervantes le llamó Naharro, como se lee en varias ediciones; y de ahí ha nacido probablemente la equivocacion del abate Andres, en que ha incurrido tambien Estala y algun otro, que confunden á ese actor con Torres Naharro, de estado eclesiástico, y anterior al representante de nombre parecido.

A una causa igual á esta puede atribuirse, en mi concepto, la equivocacion de Voltaire, que supone que Lope de Vega fue comediante, confundiéndole tal vez con Lope de Rueda.

24. Como sea curioso ver el estado que tenia el teatro español, respecto de policía y decoro, *á fines del siglo XVI*, insertaré con ese objeto lo que dice Lopez Pinciano, en su obra impresa por aquel tiempo; en la cual supone que él y otros amigos se hallaban una tarde *en el teatro de la Cruz*, y mientras principiaba la representacion, dice uno de ellos lo siguiente: « No es malo el entretenimiento que aqui se goza con muchas y varias cosas; con ver tanta gente unida, con ver echar un lienzo de alto abajo (al patio, digo) con un ñudo pequeño, y el ver al frutero ó confitero, que deshaciendo el ñudo pequeño de metal, hace otro mayor de la fruta que le piden, y arrojándola por alto, da tal vez en la boca á alguno, que fuera de su voluntad muerde la fruta sobre el lienzo; pues las rencillas sobre este banco es mio, y este asiento fue puesto por mi criado, y las pruebas y testimonio de ello; y el ver cuando uno atraviesa el teatro, para ir á su asiento, como le dan el grado de licenciado con mas de mil aes; pues qué cuando á la parte de las damas andan los mojicones sobre los asientos, y alguna vez sobre los zelos; pues qué cuando llueve sin nublado sobre los que estan debajo de ellas!.... »

25. Por los años de 1574; puesto que Lope nació á fines de 1562.

26. En el tomo primero de esta coleccion, pág. 405, se citaron los versos de Lope, para probar que ese consejo le dió un autor español antes que Corneille; y ahora añadiremos, con el propio objeto, que otro escritor contemporáneo de Lope, Jusepe Gonzalez de Salas, insistió tambien en lo mismo, al publicar en el ano de 1633 su *Nueva idea de la tragedia antigua*, explicando asi la razon de porqué debe evitarse, cuanto se pueda, dejar sola la escena en medio de un acto: « porque aquella trabazon y coherencia de

un lance á otro, sin cortar el hilo dejando desierto el proscenio, impide el lugar á la inquietud. »

27. Al imprimir Lope, en 1604, *El peregrino en su patria*, insertó en el prólogo una lista de sus comedias, para que no se confundiesen con otras, y luego añade: « 462, á 50 hojas y mas de escritura, suman 23100 hojas de versos, que á no haberlos visto públicamente todos, no me atreveria á escribirlo, sin muchos de que no me acuerdo, y no poniendo las *representaciones de autos divinos* para diversas fiestas, y un infinito número de versos á diferentes propósitos. » Al imprimir la *onzena parte de sus comedias*, en 1618, ya asegura que el número de las que habia compuesto llegaba á *ochocientas:* por los años de 1620, en la dedicatoria de *El verdadero amante,* dice Lope que habia escrito *novecientas comedias;* y al publicar la *vigésima parte de ellas,* en 1629, afirma que « habia tenido vida para escribir *mil y setecientas comedias.*» Habiendo vivido ese fecundísimo ingenio hasta mediados del año de 1635, no es extraño que llegase el número de sus composiciones dramáticas á las *mil y ochocientas* de que hablan Montalvan y Don Nicolas Antonio.

28. « Si Lope no hubiese escrito (dice á este propósito lord Holland) tal vez no hubieran existido las obras maestras de Corneille y de Moliere; y si no tuviésemos conocimiento de esas composiciones, aun seria reputado Lope como uno de los mejores dramáticos de Europa. »

29. Con razon decia, aludiendo á esto mismo, un celoso Español (el abate Andres, en su obra sobre la historia de la literatura): « La moda ha sido causa de que en estos últimos tiempos esté en mucha boga el teatro ingles del siglo pasado, que entonces no era conocido fuera de aquella isla, y que se mire con menosprecio y abominacion el teatro español, que en todas partes era tenido en mucha estima, y no solo imitado por Franceses é Italianos, sino hasta por los mismos Ingleses. »

30. Tan en breve cundió la gran fama de Lope, que ya

pudo decir en 1604, esto es, mas de treinta años antes de su muerte: « Quiero advertir á los que lean mis escritos con aficion (que algunos hay, si no en mi patria, en Italia, Francia, y en las Indias, donde no se atrevió á pasar la envidia) etc. »

31. Varios autores de nota, y entre ellos Jovellanos, dicen como cosa asentada que Felipe IV componia comedias, y solia tambien representarlas: algunos le atribuyen sin fundamento las que suenan compuestas *por un ingenio de esta corte;* segun Garcia de la Huerta, « todos convienen en que compuso la comedia de *Dar la vida por su dama*; » pero, por lo menos, lo que parece cierto es que ese príncipe se divertia en reunir poetas en su palacio, y en componer con ellos comedias de repente, por el estilo que tan comun era por aquellos tiempos en Italia.

32. Voltaire tenia noticias equivocadas cuando supuso que el talento de Calderon no habia sido cultivado: este poeta estudió humanidades con los jesuitas; cursó despues derecho civil y canónico en la universidad de Salamanca; y posteriormente sus viages á Italia y Flandes, ocasionados por su profesion militar, acabaron de enriquecerle con útiles conocimientos. (Véase la *Fama, vida y escritos de Calderon*, por D. Juan Vera Tasis, que llama á aquel poeta *maestro, padre y amigo*, y que recogió esas noticias de la hermana y parientes de Calderon, y aun de su misma boca.)

33. La villa de Madrid dispuso que Calderon escribiese uno de los autos sacramentales, con que celebraba la fiesta del Corpus; « y reconociéndole despues por único (dice Vera Tasis) acordó que los continuase solo, como lo hizo por espacio de treinta y siete años. » El mismo biógrafo calcula asi el número de las obras de Calderon: « *Mas de cien autos sacramentales*, *mas de cien comedias*, sin descaecer en ninguna edad con ellas; pues empezó grande con la de *El carro del cielo*, de poco mas de trece años, y acabó soberano con la de *Hado y divisa*, de ochenta y uno: *doscientas loas*, divinas y humanas, *cien sainetes* etc. » En cuanto al

número de *autos*, me parece que está exagerado: Calderon, en la nota que de ellos remitió al duque de Veraguas, siete años antes de su muerte, y á los ochenta de edad, solo contó *sesenta y ocho:* despues de su muerte, en la impresion que de ellos hizo el Ayuntamiento de Madrid, *con los originales guardados en los archivos de la villa,* solo se incluyeron *setenta y dos;* y aun la lista de *autos* que presentó el mismo Vera Tasis, al publicar las comedias de Calderon, no comprende mas de *noventa y cinco.*

34. Por estos y otros ejemplos se echa de ver cuán engañados estan los extrangeros, que creen comunmente que nuestros dramáticos no observaron nunca la regla de la *unidad de tiempo,* disputándoles tal vez hasta el haberla conocido. No me parece tampoco cierta, por el extremo contrario, la proposicion que asentó Nasarre, en su *Prólogo á las comedias de Cervantes,* de que tenemos mas composiciones de esa clase ajustadas al rigor del arte que las demas naciones; pero sí lo es que, cuando nuestros excelentes dramáticos quisieron someterse á los preceptos, lo consiguieron con tal facilidad, que por eso es mas de sentir que sin causa los desatendiesen. Tan sabida era en España la regla de la *unidad de tiempo,* que en la época de mas licencia dramática hubo quien lograse, no solo componer comedias limitando la accion al término de un dia, como algunas de Lope y de Solis, sino al corto espacio de pocas horas, como la citada de Moreto, y otra parecida á ella, intitulada *Los empeños de seis horas,* muy ingeniosa y semejante á las de Calderon, á quien se atribuye comunmente, y con cuyo nombre la he visto tambien impresa; pero he leido en una carta del mismo autor, que precede á la *quarta parte de sus comedias* (Madrid, año de 1674), que la incluye en la lista de las que no reconoce como suyas.

Hasta hubo en aquella edad quien intentase en España encerrar una accion dramática en el término preciso que durase su representacion; con cuyo objeto compuso D. Juan de Vera y Villaroel su comedia intitulada *Quanto cabe en*

hora y media, en que imitó las marañas de Calderon, sus cuchilladas y escondites, luciendo mas facilidad que gracia, y llevando la afectacion de la severidad dramática á tal punto, que introdujo en su composicion un relox de campanilla, que suena varias veces y avisa la hora: la comedia concluye con estos versos, en que se muestra lo complacido de su triunfo que estaba el autor:

Y aqui da fin la comedia;
Que es quanto en el tiempo cabe:
Si alguien lo duda, no sabe
Quanto cabe en hora y media.

35. No recuerdo que Signorelli, ni Sismondi, ni otros autores extrangeros de mérito nombren siquiera á Tirso de Molina; Schlegel solo cita entre los autores cómicos, contemporáneos de Lope, á un *Molina;* Bouterwek da de él una idea muy diminuta é inexacta; y Blankenburg llegó hasta á poner en duda que se hubiese publicado alguna coleccion particular de las comedias de ese poeta.

Aun dentro de España son escasas las noticias que de él se tienen: sábese que fue fraile mercenario, y natural de Madrid, donde residia: debió de nacer á fines del siglo XVI, y murió á mediados del siguiente: al publicar un sobrino suyo la *Tercera parte de las comedias de Tirso de Molina*, impresa en Madrid año de 1635, dice que aquel nombre era supuesto, y que su tio llevaba ya *diez años* de no escribir obras de teatro. No he hallado ninguna comedia suya de fecha posterior; pero Bouterwek afirma que «ha visto *un tomo quinto de sus comedias* (impreso en Madrid, año de 1636, en cuarto) que contenia once dramas, la mayor parte históricos y espirituales.»

36. De una de las comedias de Quevedo ha quedado fama: compúsola, juntamente con D. Antonio de Mendoza, para la magnífica fiesta que en unos jardines del Prado dió el Conde-duque á Felipe IV y á su real familia, la noche de San Juan de 1631: no sé que exista esa composicion, celebrada en su

tiempo por su mucha agudeza, y que probablemente valdria poco, habiendo sido compuesta en un dia; pero por lo menos el título venia de perlas para una fiesta de cortesanos: *Quien mas miente, medra mas.*

37. Dudábase entonces si era de Lope de Vega; pues en algunas ediciones de sus comedias (como la que he visto, hecha en Zaragoza, año de 1630) se incluye como suya esa, añadiéndole por segundo título: *El mentiroso*, que fue el que adoptó Corneille.

38. Es una casualidad singular el gran número de dramáticos españoles, y de los mas famosos, que han abrazado el estado eclesiástico: Torres Naharro, Gerónimo Bermudez, Miguel Sanchez, el doctor Ramon, el canónigo Tárraga, Mira de Mescua, Lope de Vega, Calderon, Moreto, Tirso de Molina, Solis etc.

39. « El teatro español (segun Riccoboni, en sus *Reflexiones sobre los diversos teatros de Europa*) tuvo la gloria, por su *invencion* y *fecundidad*, de servir de modelo á los de las demas naciones. » « Los Españoles (dice Sismondi) tienen, ellos solos, mas composiciones dramáticas que todas las demas naciones juntas. » « Las riquezas del teatro español (como afirma Schlegel) han llegado á pasar en proverbio; y ya he tenido ocasion de advertir que la costumbre de tomar prestado en secreto de ese caudal inagotable se hallaba introducida desde muy antiguo entre los autores de las demas naciones. No es mi ánimo, pues, manifestar todos los hurtos de esa clase; la lista de ellos seria larga y dificil de completar. »

40. Es de advertir que en esas dos *comedias de enredo*, con que empezó su carrera Moliere, no siguió las huellas de los dramáticos españoles, sino las de los italianos, de quienes tomó ambos argumentos; pero aun en esas composiciones, de escaso mérito, se nota lo que aquel autor cultivaba nuestra literatura: el episodio de Andres, en *El Atolondrado*, parece imitado de la novela de Cervantes *La Gitanilla de Madrid;* y en *El despecho amoroso* hay una escena tomada de *El perro del hortelano* de Lope.

41. Tanto crédito debió de adquirir en España la bellísima composicion de Alarcon, que desde luego hubo poetas que se propusieron imitarla: como lo hicieron D. Diego y D. José de Figueroa y Córdova, en *Mentir y mudarse á un tiempo*, ó *El Mentiroso en la corte*, comedia muy ingeniosa y no escasa de chiste, pero menos moral que la de Alarcon; puesto que en ella logra el *Mentiroso* lo que apetece.

42. « Ningun escritor español (decia Voltaire) ha traducido ni imitado á ningun autor frances, hasta el reinado de Felipe V; nosotros, por el contrario, desde el tiempo de Luis XIII y de Luis XIV, hemos tomado de los Españoles mas de cuarenta composiciones dramáticas. » « No sé (decia al mismo propósito Mr. Linguet, á últimos del siglo pasado) porqué se ha llegado á oscurecer en nuestro pais esta verdad: es seguro que los Franceses deben cien veces mas á los Españoles que á todas las demas naciones de Europa. »

43. Aun despues de Boileau, otro autor extrangero volvió á repetir todavía lo del niño y las barbas: Menzini publicó en el año de 1688 su *Poética*, y en el libro II dice asi:

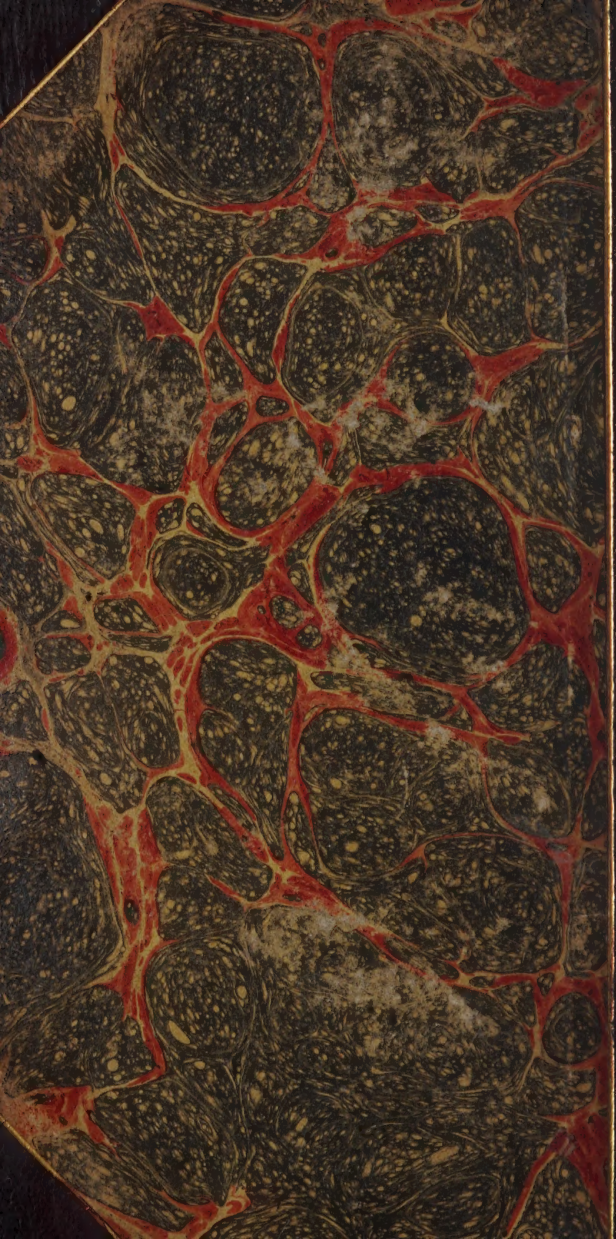
Un ch'al prim'atto le sue guancie ha nude
Di pelo, al terzo poi me'l fai barbuto,
Quale il nocchier dell' infernal palude.

Quien sin apuntarle el bozo
Salió en el acto primero,
Saca al último unas barbas
Como Caron el barquero.

44. La comedia original es de Mr. de La Chaussée, y se intitula: *Le Préjugé à la mode.*

45. Prohibiéronse los autos por real cédula, expedida á 11 de junio de 1765.

46. A fines del siglo XVIII solo *tres provincias* de España tenian teatro; casi dos siglos antes, como ya se ha dicho, *habia muy pocas ciudades y aun villas de corta vecindad que no tuviesen casas para representar comedias:* ¡á cuántas reflexiones no da lugar este solo dato!

ERRATAS.

Pág.	*Lín.*	*Dice.*	*Léase.*
36	13	Támes s	Támesis
57	18	y VI.	y XVI.
124	30	confidenta	confidente
144	28	mezcladas	mezclados
153	30	respeta	respecta
173	23	Naharro	Navarro
186	1	consiguiria	conseguiria
197	31	enretejidos	entretejidos
212	20	su ministraron	suministraron
220	5	paras	pasar
233	20	les ofrecian	le ofrecian
240	17	imitar	limitar
296	13	Etas	Estas
372	27	andana	andan á
396	9	Moros y aunque	Moros; y aunque
425	5	Hardys	Hardy
493	4	no lo avisa	nos lo avisa
496	3	propicios	propicias
498	24	deesar	desear
519	32	*discrecion*	*discricion*